Gorgias Liturgical Studies 3

Mélodies Liturgiques

Syriennes et Chaldéennes

Volume 2

JULES CÉCILIEN JEANNIN

gorgias press

ܒܝܬ ܡܪܕܘܬܐ

ܕܡܠܦܢܐ ܓܘܪܓܝ ܒܪ ܐܢܛܘܢ ܕܒܝܬ ܟܝܪܐܙ

Ex Libris

Beth Mardutho Library

The Malphono George Anton Kiraz Collection

ܟܠ ܐܢܫ ܕܫܩܠ ܠܗ ܠܟܬܒܐ ܗܢܐ ܡܢ ܒܝܬ ܐܘܨܪܐ
ܐܘ ܦܣܩ ܡܢܗ ܡܕܡ ܢܗܘܐ ܡܣܟܠܐ ܒܝܬ ܕܝ̈ܢܐ
ܘܢܘܟܪܝܐ ܡܢ ܒܢ̈ܝ ܥܕܬܐ ܘܫܪܝܐ ܕܢܬܠ ܐܘ
ܠܢܟ ܠܗ ܫܪܝܐ ܠܐ ܕܢܗܘܐ ܠܗ ܫܪܝܐ ܒܡܠ
ܥܕܡܐ ܕܢܗܦܘܟ ܠܗ ܠܕܘܟܬܗ܀

Anyone who asks for this volume, to read, collate, or copy from it, and who appropriates it to himself or herself, or cuts anything out of it, should realize that (s)he will have to give answer before God's awesome tribunal as if (s)he had robbed a sanctuary. Let such a person be held anathema and receive no forgiveness until the book is returned. So be it, Amen! And anyone who removes these anathemas, digitally or otherwise, shall himself receive them in double.

Mélodies Liturgiques

Gorgias Liturgical Studies

3

This series is intended to provide a venue for studies about liturgies as well as books containing various liturgies. Making liturgical studies available to those who wish to learn more about their own worship and practice or about the traditions of other religious groups, this series includes works on service music, the daily offices, services for special occasions, and the sacraments.

Mélodies Liturgiques

Syriennes et Chaldéennes

Volume 2

Jules Cécilien Jeannin

gorgias press

2009

Gorgias Press LLC, 180 Centennial Ave., Piscataway, NJ, 08854, USA

www.gorgiaspress.com

Copyright © 2009 by Gorgias Press LLC

All rights reserved under International and Pan-American Copyright Conventions. No part of this publication may be reproduced, stored in a retrieval system or transmitted in any form or by any means, electronic, mechanical, photocopying, recording, scanning or otherwise without the prior written permission of Gorgias Press LLC.

2009 ܘ

ISBN 978-1-60724-330-4 **ISSN 1937-3252**

Printed in the United States of America

Nous avions reçu de sa Béatitude M^{gr} Rahmani, Patriarche syrien, la très gracieuse promesse d'une Préface pour le présent volume. Malheureusement l'état de santé de l'auguste vieillard nous a privé au dernier moment de cette consolation.

Nous déposons à ses pieds vénérés un ouvrage entrepris pour le bien de la Nation Syrienne.

D. J.

MÉLODIES
LITURGIQUES SYRIENNES

AVANT PROPOS

Les Églises Orientales ont toutes ce trait commun de ressemblance, qu'elles ont conservé avec un culte jaloux, leur liturgie individuelle : précieux héritage et dernier symbole d'une vie religieuse jadis intense, peu à peu ralentie au cours de longs siècles de schismes et de persécutions, aujourd'hui très pauvre pour la plupart, et à peine renaissante pour quelques-unes.

Pendant que les œuvres théologiques des anciens Pères dormaient dans la poussière des bibliothèques monastiques, pendant que la discipline et les Canons n'étaient plus guère que des mots vides de sens, seule la liturgie subsistait dans toute son ampleur, gardée par un culte de respect et d'amour. C'est ainsi qu'elle a pu sans trop de pertes, traverser des siècles de nuit profonde, et il nous faut être indulgents à l'égard de ceux qui nous ont, en somme, si bien conservé de pareils trésors.

L'histoire nous apprend comment l'esprit d'individualisme, qui affectait l'organisation ecclésiastique des patriarcaux orientaux, eut un contre-coup sur le terrain de la liturgie, et réussit à constituer définitivement, dès le commencement du V[e] siècle, les différents types liturgiques de l'Orient : Antioche, Jérusalem, Alexandrie, Constantinople. On est alors à la veille des secousses théologiques qui vont morceler l'Orient.

Après la fraction Nestorienne qui se détache la première du tronc commun, pour conserver, dans l'Église de Perse, la liturgie du Patriarcat d'Antioche, c'est le tour de l'hérésie Monophysite, condamnée en 451, par le concile de Chalcédoine. La nouvelle secte fit choix de la liturgie de Jérusalem,

ayant trouvé en Palestine, surtout dans les milieux monastiques, un terrain très favorable à ses doctrines. A cet effet, on s'empressa de faire une traduction de cette liturgie en *dialecte édessénien* ou *syriaque*, devenu désormais la langue officielle et liturgique de l'Église Jacobite, et elle ne porta plus, dès lors, que le nom de *Liturgie de Saint Jacques*, premier évêque de Jérusalem.

Cette liturgie de S[t] Jacques a traversé les siècles sous deux formes, tout à fait indépendantes l'une de l'autre, la forme syriaque et la forme grecque. La forme grecque a longtemps servi au patriarcat orthodoxe, ou *Melkite*, c'est-à-dire à la fraction demeurée fidèle au concile de Chalcédoine. Or il est remarquable, qu'en dehors des additions byzantines introduites dans la forme grecque sous les exigences du patriarcat de Constantinople, il y a, pour tout le reste, identité à peu près absolue dans les deux formes parallèles.

Du reste, la forme syriaque n'a fait que perpétuer un état de choses déjà ancien. Il est facile de se rendre compte que de tout temps, en Orient, selon un principe cher et constant, la liturgie a été une chose essentiellement populaire, mise soigneusement à la portée des masses, et dans leur langue. De là, ces traductions et cette diversité de langues sous lesquelles une même liturgie se pratique. Déjà donc, dès le VI[e] siècle, à côté de la forme grecque, suivie de préférence dans les centres hellénisés, il existait certainement, surtout pour les agglomérations rurales qui n'entendaient pas le grec, une liturgie populaire de S[t] Jacques en dialecte araméen, ou palestinien, la langue parlée de Notre-Seigneur.

C'est cette même vénérable liturgie syriaque qui est pratiquée aujourd'hui encore, dans leurs églises, par tous les Syriens, tant les Monophysites, ou Jacobites, que les catholiques unis à Rome. Rome, en effet, plus tolérante en cela que Byzance, a favorisé de tout son pouvoir ces antiques liturgies, et leur a assuré cette pérennité qu'elle communique à toutes ses institutions.

Dans le présent volume se trouvent transcrites pour la première fois, en notation musicale, les mélodies traditionnelles sur lesquelles continuent toujours de s'exécuter les diverses pièces qui composent le répertoire de la liturgie syriaque. On remarquera que les prières de l'Office canonial, les hymnes en particulier, y occupent une place très considérable. De ces prières contenues dans les livres liturgiques d'aujourd'hui, quelles sont les origines, les caractéristiques, l'usage liturgique, les liens de dépendance avec les anciens recueils et, à l'occasion, les points de ressemblance ou de divergence avec leurs correspondants grecs ou latins ? Il nous a paru utile de le dire avec quelque détail, et c'est tout le but des pages qui suivent.

Il appartenait à notre regretté confrère et distingué collaborateur,

Dom Julien Puyade, de publier l'*Introduction Liturgique.* Il en avait préparé les matériaux dans des notes rapides, en Juillet 1914, quelques semaines avant de tomber glorieusement au champ d'honneur, à l'âge de trente ans. Nous devions à sa chère mémoire de les recueillir pieusement, et nous avons été heureux de les utiliser pour la rédaction de notre étude.

Nous adressons nos vifs remerciements à M. M. les abbés Isaac Armalé et Zacharie Malké, prêtres syriens, pour leur précieux concours dans la correction des épreuves du texte syriaque et musical.

D. A. C. - L.

INTRODUCTION LITURGIQUE

NATURE DU BETH GAZO

Le présent recueil de pièces liturgiques, avec les mélodies qu'on y a adaptées, porte, chez les Syriens, le nom de *Beth Gazo.* (ܒܝܬ ܓܙܐ) (1) Il n'est point par lui-même, à proprement parler, un livre liturgique, mais il présente plutôt, dans son ensemble, un caractère factice. C'est une collection des morceaux extra-bibliques-types sur lesquels doit se modeler toute la série d'hymnes ou chants exécutés dans la liturgie, surtout dans l'office canonial. A en juger par son côté pratique, il devrait plutôt s'appeler collection de *hirmi = rishqolè,* et correspondre assez bien à l'*Hirmologion* de Grecs. Aussi peut-on, à cette heure, le considérer en quelque sorte comme un manuel de classes de chant liturgique, de vade-mecum à l'usage du jeune psalte qui essaie de bien fixer dans sa mémoire ces dystiques de strophes-types avec la mélodie correspondante.

Vu sous cet angle, ce recueil est une création récente. Cependant son nom de *Beth Gazo* nous invite à en rechercher les attaches jusqu'au seuil du premier millénaire.

Dans la tradition liturgique on entend, sous le nom de *Beth Gazo,* le recueil des textes extra-bibliques pour l'office férial de la semaine. Il faut savoir, en effet, que le rite jacobite a deux sortes de bréviaires : le bréviaire *férial,* qui court du lundi au samedi, et le bréviaire *festival* pour tous les

(1) Le mot *Beth Gazo* a un sens très vague par lui-même, « trésor de prières ». Une collection d'hymnes du XIIIe siècle (Wright, *Catalogue of the Syriac Manuscripts in the British Museum, CCCCLXIX*), porte le nom de *Beth Gazo* (ܒܝܬ ܓܙܐ) ou *Fardaiso* (ܦܪܕܝܣܐ). En général, cependant, le mot est synonyme de *bréviaire férial* et s'alterne avec le mot Shehimo (ܫܚܝܡܐ), nom sous lequel les Syriens, encore aujourd'hui, désignent leur bréviaire férial.

dimanches et fêtes de l'année (1). Ces deux bréviaires se complètent de telle sorte que, le propre du temps n'ayant pas d'office spécial, on y supplée par le férial. C'est un peu ce qui se pratique également dans le rit latin pour une fête de martyr ou de confesseur ; on complète par le Commun ce qui manque au Propre.

Nous pouvons suivre l'histoire de ce bréviaire férial, ou *Beth Gazo*, jusqu'au XI^e siècle, C'est à cette époque qu'il faut attribuer, suivant M. Baumstark (2), un fragment manuscrit du British Museum. (Add. 14667, foll. 74 sq).

Le couvent jacobite de S^t Marc, à Jérusalem, possède un splendide Beth Gazo écrit d'une très belle main, avec des capitales remarquablement ornées. Malheureusement, comme les derniers feuillets manquent, il n'est pas possible d'en déterminer la date précise (3). Cependant la nature du papier, le caractère antique de l'écriture, les notes marginales en langue arabe, semblent indiquer le XII^e ou XIII^e siècle. C'est un manuscrit du fameux couvent de Notre-Dame des Syriens, à Scété, comme l'indique une note en carshouni à l'intérieur du livre : « La miséricorde de Dieu soit sur celui qui a légué ce livre au couvent de Notre-Dame, Mère de Dieu, à Scété, et aussi sur celui qui a pris soin de le rendre une deuxième fois au monastère de Scété. » (4) Nous n'avons pas pu savoir comment ce précieux manuscrit, donné et redonné à Scété, a pu venir échouer en Palestine. Cependant l'on doit noter que le couvent de S^t Marc est le pied-à-terre, à Jérusalem, de tous les pèlerins syriens qui viennent visiter la Terre Sainte, soit d'Égypte, soit de Mésopotamie, et l'on comprend que le manuscrit a pu être offert comme présent aux hôtes de S^t Marc. Ce couvent, possède une riche bibliothèque dont les précieux restes forment le fonds syriaque de la Bibliothèque Vaticane et du British Museum. Il eut le bonheur de compter, parmi ses abbés, des bibliophiles ; tel, ce Moïse de Nisibe, au X^e siècle, qui, dans un voyage à la cour du Calife, rapporta de Mésopotamie 350 manuscrits cueillis en cours de route. (5) De précieux legs, comme en témoignent les inscriptions en tête des manuscrits, augmentèrent encore le premier fonds.

---

(1) Cf. *Mélodies Liturgiques Syriennes*, I, *Introduction musicale*, p. 86.

(2) *Festbrevier und Kirchenjahr der Syrischen Jacobiten*, p. 28, en note.

(3) Mgr Tisserant, à qui nous avons montré le manuscrit, le fait remonter à la même époque ; peut-être même, d'après lui, serait-il encore plus ancien.

(4) Le scribe s'est amusé à noter, en marge, qu'il écrivait tel passage « un mercredi matin » ; mais il n'y a pas de trace d'année.

(5) Revue *Oriens Christianus*, t. I, p. 367-371 ; cf. *Festbrevier* etc, p. 96, et Mgr Lamy, *Sancti Ephrem Syri Hymni et Sermones*, t. I, Prol., p. XLI-XLIII.

Les moines syriens du couvent de S[t] Marc ayant eu l'amabilité de nous prêter ce Beth Gazo, nous avons pu l'analyser tout à loisir. Il porte comme titre : « Par la grâce de Dieu nous allons commencer à écrire le *Beth Gazo*, c'est-à-dire le *Shehimo.* »

C'est sous cette dernière appellation qu'on désigne encore aujourd'hui, dans le rite syriaque, le bréviaire férial. La semaine s'ouvre par les Vêpres du lundi, l'office du dimanche se récitant toujours d'après le *Fanqitho* (ܦܢܩܝܬܐ). Il n'y a d'autres heures canoniales que Vêpres ou *Ramcho* (ܪܡܫܐ), Matines ou *Lilio* (ܠܠܝܐ), et Laudes ou *Safro* (ܨܦܪܐ). Les autres heures ne sont pas mentionnées, sauf le samedi où Tierce est indiquée avec une hymne du mètre de S[t] Jacques et une autre du mètre de S[t] Ephrem. Cette absence s'explique facilement par le fait que la deuxième partie de l'ouvrage contient une série respectable de chaque catégorie d'hymnes auxquelles l'on va puiser pour les heures à prières communes. Cette deuxième partie s'ouvre par les *Takhechfotho* (ܬܟܫܦܬܐ) attribuées par le manuscrit à Rabbula d'Édesse (V[e] siècle).

Les *Takhechfotho* sont indiqués d'après les huit modes ; mais les modes plagaux viennent après les modes authentes : 1, 5 ; 2, 6 ; 3, 7 ; 4, 8, ordonnance assez intéressante, puisqu'elle suppose l'usage de l'*Octoëchos* à cette époque.

A la suite des Takhechfotho viennent les Qolè *Chahroiè* (ܩܠܐ ܫܗܪܝܐ) ou chants des veilles, ou nocturnes, comprenant seize séries de *Qolè* (ܩܠܐ), chacune à plusieurs strophes groupées autour de différents sujets : la Vierge, les Martyrs, la Pénitence, les Défunts, etc. Il y a, en tout, seize *Qolè*.

Enfin viennent les *Bo'wotho* (ܒܥܘܬܐ), rogations ou supplications, suivant le mètre de S[t] Jacques, qui s'échelonnent sur une vingtaine de pages.

Le livre comprenait-il d'autres séries d'hymnes ? Il est difficile de le dire dans l'état où il se présente à nous, forcément très incomplet, car plusieurs catégories n'y figurent pas.

Les spécimens de Beth Gazo diffèrent beaucoup les uns des autres en étendue. (1) Il nous a été donné d'étudier un autre exemplaire plus récent, provenant toujours du même couvent de S[t] Marc de Jérusalem, mais beaucoup plus complet. Il comprend, en plus, les *Ghnizè* (ܓܢܝܙܐ), les *Sèblotho* (ܣܒܠܬܐ), etc.

Un Beth Gazo de la bibliothèque du Séminaire Syrien de Charfé, qui date de l'an 1690, est plus complet que celui du couvent de S[t] Marc (2). Outre

(1) Cf. Mgr Lamy, *op. cit.*, t. I, col. 3.

(2) C'est au XIII[e] siècle qu'on doit rapporter les manuscrits du Br. Mus. 17241, 14764, 17250, 14720. — *Catalogue* de Wright, p. 512 sq.

les chants des offices fériaux de la semaine, il comprend les *Maourbè* (ܡܥܘܪܒܐ), les *Chahroiè* (ܫܗܪܝܐ), les *Takhechfotho* (ܬܟܫܦܬܐ), les *Ghnizè* (ܓܢܝܙܐ), les *Bo'wotho* (ܒܥܘܬܐ) de S^t Jacques et de S^t Ephrem. Puis viennent les versets avant l'évangile, ou *Zumorè* (ܙܘܡܪܐ), les *Madrochè* de S^t Ephrem, les καθίσματα pour les fêtes (hymnes que l'on chante pendant l'encensement ou la fraction) — l'office du diacre est en carchouni — les leçons des épitres de S^t Paul, enfin des indications relatives au calendrier pour les douze mois de l'année. (1)

On voit par là les rapports du traditionnel Beth Gazo avec le bréviaire férial actuel, ainsi qu'avec le présent recueil. On peut dire qu'il s'est en quelque sorte dédoublé. La première partie ou *Sheḥimo* (ܫܚܝܡܐ) s'est accrue de tout le Commun qui, jusqu'alors, avait été rejeté en queue du livre. La seconde, de son côté, a constitué un recueil spécial, ne conservant que des spécimens typiques de tous ces chants, perdant désormais le caractère de répertoire du Commun, pour ne plus devenir qu'un recueil d'*Hirmi* ou *Hirmologion*. (2)

Après ce rapide coup d'œil sur le Beth Gazo, nous étudierons les différentes catégories de morceaux qui composent notre Recueil.

I — LES « BO'WOTHO » (ܒܥܘܬܐ)

N° 1 à 65 - P. 1 à 48.

Ce mot de « *Bo'wotho* » (ܒܥܘܬܐ) désigne étymologiquement une supplication, une rogation, et détermine, dès lors, plutôt l'inspiration de l'hymne que sa nature propre. Il est assez difficile de trouver un équivalent dans le rit latin. Les Orientaux ont pratiqué le genre hymnologique avec une rare perfection ; ils sont parvenus à une telle délicatesse, à une telle subtilité, que l'on est très embarrassé pour trouver un pendant occidental à toutes les formes orientales.

Pour étudier en quelque manière le caractère propre de cette composition, on peut dire qu'elle tient le milieu entre le *Madrocho* (ܡܕܪܫܐ), hymne à strophes avec refrain, et le *Mimro* (ܡܐܡܪܐ) ou homélie rythmée. Ce dernier

(1) Cf. D. Parisot, *La Bibliothèque du Séminaire Syrien de Charfé*, dans *Revue de l'Orient Chrétien*, an. 1899, p. 150-174 ? et *Dict. d'Arch. et de Lit.*, au mot *Charfé*, col. 374 sq.

(2) Cf. *Mélodies Liturgiques Syriennes*, I, *Introduction musicale*, p. 71-73.

genre de poésie était destiné, non pas à être chanté, mais à être lu. On constatera que ce qui est lu est toujours plus rythmé au point de vue de la cadence. C'est ce qui est arrivé pour l'homélie syrienne, laquelle, de fait, est très bien rythmée, car elle était destinée à être lue et non chantée. (1)

Le *Bo'wotho* a pris au *Mimro* son allure rythmée dans la succession régulière de syllabes accentuées et même de formes rythmiques, tout en empruntant au *Madrocho* sa division strophique. Ce dernier élément était absolument indispensable, étant destiné pour des hymnes qu'il fallait chanter alternativement. (2)

Ce genre de poésie est très ancien dans la liturgie syrienne. On pourrait donc définir le *Bo'wotho* : l'homélie transportée sur le terrain de l'hymne grâce à la forme strophique. (3)

On trouve des recueils de ces *Bo'wotho* dans les collections d'hymnes et d'homélies du IX^e^ siècle. (4) Plusieurs de ces *Carmina rogationum* sont employés dans la liturgie syrienne, surtout pour le Jeûne de Ninive et le Carême.

Dans ces collections, tout comme dans les éditions ou bréviaire férial ou festival, trois noms reviennent sans cesse : S^t^ Jacques (Jacques de Saroug) pour les *Bo'wotho* à vers de douze syllabes, S^t^ Ephrem pour ceux de sept et Balaï pour ceux du cinq. Mais une observation qui vaudra pour beaucoup de pièces liturgiques, est qu'on ne peut pas toujours se fier aveuglément à ces titres. Il y en a certainement d'authentiques, mais souvent aussi il s'en pré-

---

(1) On remarquera que toujours les pièces réservées pour la lecture ont un caractère poétique plus accentué que les morceaux lyriques destinés à être chantés. On peut dire que c'est là la raison principale qui différencie la poésie classique de la poésie hymnologique.

(2) Cette parenté du *Bo'wotho* avec le *Mimro* est si évidente que les bréviaires, tant le férial que le festival, donnent, sous la rubrique de *Bo'wotho* de St Ephrem, des textes qui, dans les vieilles collections d'hymnes et d'homélies, figuraient sous la rubrique d'homélies. Qu'il nous suffise de citer le dimanche des Palmes dans la collection d'homélies et d'hymnes du IX^e^ siècle. Le *ms. add.* 17.150 du B. M. est tiré de l'homélie du Saint contre les Juifs, prononcée le jour des Rameaux.

(3) Cela est tellement vrai que nous trouvons dans les plus anciennes catégories d'hymnes des prières intitulées : *Mimrè dbo'wotho* (ܡܐܡܪ̈ܐ ܕܒܥܘܬܐ) - homélies de rogations ; par exemple dans *B. M., Add.* 14.164 (ms. du VI^e^ siècle), 14.520 (ms. du VIII^e^ siècle), 14.514.

(4) S. B. Mgr Rahmani, *Sancti Ephrem carmina rogationum*, dans *Bessarione*, Nouv. série, t. IV, p. 165 - 185 ; t. V, p. 4-13. — Baumstark, *op. cit.* p. 64. *B. M. add.* 14.515, 14.516, 17.190.

sente d'autres qui sont toutes récentes, et dues aux Monophysites, à la suite de quelques strophes primitives. (1)

Les *Boʿwotho* sont exécutés d'après les huit modes. Les collections qui les contiennent ne les portent pas divisés en huit séries, ainsi que cela se produit pour certaines pièces, comme les *Tekhechfotho*, mais groupés ensemble sans souci de classification. Seulement on les chante, suivant le jour, d'après les huit modes liturgiques.

La série des *Boʿwotho*, qui ouvre le Recueil, comprend huit divisions suivant les huit modes ecclésiastiques. Chaque mode contient trois spécimens de *Boʿwotho* différents : le premier, de Jacques de Saroug, et qui est, comme nous l'avons écrit plus haut, de douze syllabes ; le deuxième est du mètre de S^t^ Ephrem, c'est-à-dire de sept syllabes ; enfin celui de Balaï ou de cinq syllabes. En tête de chaque spécimen, quelques paroles rythmées : « *Morio raḥem ʿalaïn w'adaraïn* » (ܡܪܝܐ ܪܚܡ ܥܠܝܢ ܘܥܕܪܝܢ) servent d'hirmus. On trouve dans chaque *Boʿwtho*, à la suite de la mélodie *princeps*, deux ou trois mélodies secondaires qu'on appelle « *Mshaḥelfè* » (ܡܫܚܠܦܐ) ou variantes.

Le *Boʿwtho* du bréviaire comprenant plusieurs strophes récitées alternativement, les premières se chantent d'après la mélodie *princeps* et les strophes intermédiaires d'après la première variante. Enfin la dernière, ou refrain, s'exécute par la variante finale.

Les Boʿwotho de S^t^ Ephrem et de Balaï n'ont généralement que deux mélodies. C'est surtout à l'occasion de ces variantes, que se manifeste la liberté musicale d'un centre à l'autre. Sous le même mode princeps et tout en restant, bien entendu, dans la tonalité requise, on donne libre cours à son talent musical. Nous avons observé ce fait chez les moines Jacobites du couvent de S^t^ Marc à Jérusalem. Les tons *principes* sont, pour la plupart, les mêmes que ceux de la tradition de Charfé, mais les variantes accusent le plus souvent des différences.

Les trois spécimens de chaque mode sont suivis d'un *Alleluia* qui se chante avant la lecture de l'Evangile, c'est-à-dire d'un long mélisme sur les syllabes du mot *Alleluia*. Ensuite vient un verset presque toujours emprunté aux Psaumes.

C'est ici surtout que règne un *ad libitum* complet. Les vocalises notées dans ce Recueil sont loin d'être exécutées telles qu'elles ont été transcrites, même par les élèves de Charfé. Pour tout dire en un mot, ce sont en général des mélodies arabes plutôt que syriennes, un peu dans le genre des vocalises stridentes et capricieuses que le muezzin lance dans l'espace, du haut du minaret

(1) On trouve dans l'étude des textes liturgiques syriaques de nombreuses traces de cette tendance à remplacer les antiques compositions par des calques nouveaux.

des mosquées. Ainsi les Syriens eux-mêmes ne font-ils pas difficulté pour avouer qu'elles sont récentes et qu'il n'existe pas, sur ce point, de véritable tradition. En général, cependant, leur goût influencé par la musique arabe se complaît dans ces mélodies que certains estiment être le chef-d'œuvre de leur répertoire. Il y a donc là un libre champ ouvert aux virtuoses dont le talent n'est plus prisonnier d'un texte rythmé, comme dans les chants syllabiques ; mais, par suite même de ce caractère de virtuosité qui fait que tous ne sont pas capables de les exécuter, plusieurs églises en retiennent une seule qu'on répète toujours. Les Jacobites font de même, du moins à Mardin, comme nous l'a assuré un prêtre du couvent de S^t Marc, au lieu qu'à Edesse ils possèdent les huit.

Du numéro 32 au numéro 64 on a une série de *Bo'wotho* propres, soit pour le temps du Carême, de la Passion ou de la Semaine Sainte, soit pour certains jours de la semaine à l'office férial. Les numéros 843 et 844 sont « *Teshbuḥto* » (ܬܫܒܘܚܬܐ) ou acclamation de louange, tiré de Exode, XV, 20 sq., suivi de l'avertissement du diacre au peuple avant la lecture évangélique. Cette mélodie s'exécute aux fêtes solennelles, soit à la liturgie eucharistique, soit à l'office de Vêpres, avant la lecture de l'Évangile. C'est l'une des plus belles mélodies de tout le Recueil. Dom Parisot en a édité un fragment comme spécimen.

II — LES « QOLÈ » (ܩܠܐ̈)

N° 65 à 514 - P. 48 à 340.

La deuxième série du Recueil donne les spécimens du genre poétique des « Qolè » (ܩܠܐ̈). (1)

Ce mot de *Qolo*, qui signifie originairement *voix*, désigne une poésie essentiellement populaire qui fleurit surtout au V^e siècle. Un humble potier, du nom de Siméon Qouqoio, (2) eut dans ce genre un succès prodigieux. Tout en exerçant son métier, il composait des hymnes qui provoquaient l'enthousiasme populaire. Le bruit de son talent frappa l'oreille d'un contemporain, Jacques de Saroug, qu'on appelait la « *flute du S^t Esprit* ». Il alla visiter l'humble poète artisan et recueillit quelques-unes de ses compositions (3). Ce

1) Cf. *Introd. Musicale*, p. 73-76.

(2) Cf. R. Duval, *Littérature Syriaque*, 3^e éd., p. 354.

(3) Bar-Hebræus, *Chron. eccl.*, t. I, p. 191 ; Assémani, *Bibl. Orient.*, t. I, p. 121 ; t. II, p. 322.

haut patronage dut encore rehausser l'éclat de Siméon, car ses compositions créèrent un genre spécial de poésies qu'on appela de son nom : les « *Qouqiotho* » (ܩܘܩܝܬܐ).

Les premières collections d'hymnes durent puiser copieusement dans les productions de l'ouvrier poète ; mais aujourd'hui il nous intéresse moins comme auteur qu'en tant que créateur d'un genre poétique (1). Selon, en effet, l'observation qu'on peut faire, en général, pour les recueils d'hymnes du bréviaire syriaque, les auteurs jacobites ont senti le besoin de renouveler le matériel de leur répertoire par de nouvelles compositions substituées aux anciennes, tout en conservant de ces dernières la forme extérieure, la métrique, la mélodie, et peut-être aussi l'inspiration.

En fait, dans toute la série des *Qolè* exécutés dans le breviaire férial et festival des Syriens — et on peut dire qu'ils ont la part du lion — un seul porte encore le nom du fameux Siméon : « *Qolo dqouqoio* » (ܩܠܐ ܕܩܘܩܝܐ), (numéro 172-186, p. 131-143). On comprendrait encore mieux le succès qu'eut jadis ce genre parmi le peuple, si les mélodies qui ornaient ces hymnes étaient aussi entraînantes que celle du numéro 179. On peut admettre aussi que les *hirmi* des autres *Qolè*, ou les autres strophes-types sur lesquelles se modèlent toutes les compositions de ce genre, sont des vestiges des productions du célèbre auteur. Nous verrons plus tard comment des *hirmi*, pris dans les *Madrochè* de S^t^ Ephrem, sont devenus la base de compositions liturgiques plus tardives, les *Séblotho* (ܫܒܠܬܐ).

Les Qolè populaires ont pris place dans la liturgie à côté des *Madrochè* et des *Bo'wotho*. Les hymnes des X^e^ et XI^e^ siècles nous montrent déjà la fusion de *Qolè*, de *Madrochè*, de *Bo'wotho*, de *Soughitè* qui forment le *Fanqitho* ou *Houdro* (2). Mais nous pouvons croire, avec M. Baumstark (3), que ces exemplaires sont la production de recueils identiques du VII^e^ et du VIII^e^

(1) Comme pendant au *Qolo*, M. Baumstark croit pouvoir signaler, dans le rit latin, abstraction faite, bien entendu, de la poésie, les répons de processions, comme les séries d'antiennes que l'on chante à la procession des Rameaux ou le 2 Février. Il est vrai que la versification de ces Qolè est bien élastique. Voir ce qui a été dit de la métrique dans *Intr. music.*, p. 60 sq.

(2) Cf. B. M. *add.* 14.503. — Cat. N° CCCXVIII, 254-258. Il vient de Naplouse après avoir appartenu au couvent de Scété. — De même, un exemplaire pour le temps de Noël à la Semaine de la Passion, *add.* 14.526. — Cat., 263 sq. Hymnaire de la Passion. Paris, 151, (anciens fonds 51), Cat. 116. Celui-ci, d'après son écriture, remonte jusqu'au VIII^e^ ou IX^e^ siècle.

(3) *Fest brevier*, etc., p. 66.

siècles. Depuis la fin du premier millénaire, soit dans le bréviaire férial, soit dans le festival, ils occupent une place considérable.

Le Beth Gazo du couvent de S[t] Marc les divise en deux parties : les *Qolè* « *Chahroiè* » (ܩܠܐ ܫܗܪܝܐ) et les *Qolè Sheḥimè* (ܩܠܐ ܫܚܝܡܐ). C'est la division en vigueur dans le Beth Gazo actuel ou *Rishqolè* (ܪܝܫܩܠܐ). La première catégorie va du numéro 65 au numéro 194, la deuxième du numéro 194 au numéro 505. Cette division a pour raison d'être l'emploi liturgique de ces *Qolè*.

La rubrique *Chahroiè* contient, comme le sens du mot l'indique, les spécimens de Qolè exécutés aux vigiles de la nuit en général, qu'il s'agisse des jours ordinaires ou des jours de fêtes. C'est pourquoi les manuscrits des Beth Gazo anciens leur réservent une place à part dans la deuxième partie du volume, au lieu que la seconde catégorie ou *Sheḥimè*, chant ordinaire qu'on exécute journellement, constitue la première partie du Beth Gazo traditionnel, c'est-à-dire le bréviaire férial proprement dit. Les *Chahroiè* comprennent seize espèces de Qolè, et les *Sheḥimè* trente.

Chacun de ces Qolè possède les huit tons, sans compter de tons spéciaux pour le Carême, quelquefois pour la Passion, pour les Défunts, et le ton simple ou « *Goushmo* » (ܓܘܫܡܐ) ; enfin des variantes ou « *Mshaḥlfè* » (ܡܫܚܠܦܐ). Cependant plusieurs Qolè ont la même mélodie ; cela provient sans doute de ce que des mélodies se sont perdues au cours des âges. Parmi ces dernières on signale les mélodies des Qolè suivants : le numéro 100, ܠܒܪܝ ܗܘ ܡܪܝܐ ܡܫܒܚܢܐ, dont il ne reste que le cinquième ton, ܘܠܒܢܝܗܘܢ ܫܠܝܚܐ, ܐܠܗܝܢ ܕܒܪܬܗ ܠܡܫܝܚܐ, ܠܡܫܒܚܘܬܐ ܫܪܝܐ. Quant au Qolo ܐܘܪܚܐ ܠܒܝܬܘܬܗ, N° 497 et suivants, la mélodie a été empruntée à plusieurs autres.

Nous trouvons, intercalées à cette place, les mélodies caractéristiques qui comprennent les chants dits du *Trisagion* ou « *Qadichat Aloho* » (ܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ), p. 246-263, N° 357-374.

Le *Trisagion*, dans les liturgies orientales et en particulier dans les liturgies byzantines et syriennes, a conquis une place considérable. Ce n'est pas seulement à la liturgie eucharistique, à la suite de la petite entrée, mais encore dans la liturgie vespérale et matutinale, et même au commencement de toutes les heures canoniales, qu'il doit se réciter. Cependant c'est à Vêpres ou « *Safro* » (1) (ܨܦܪܐ) qu'il se chante d'une manière plus solennelle, à la suite

(1) Nous traduisons par *Laudes*, *Safro*, ou matin. Le mot *Matines* répondrait mieux étymologiquement ; mais l'on sait que, depuis longtemps, ce mot est ambigu, ayant été appliqué arbitrairement aux *Nocturnes* ou à l'Office de la nuit. Les Syriens ne connaissent pas l'office de Prime dont on n'ignore pas l'origine latine.

de la lecture évangélique et de la litanie ou « *Korouzoutho* » (ܟܪܘܙܘܬܐ). Ainsi notre Recueil comprend-il deux séries de Trisagion : le Trisagion du soir, « *dramcho* » (ܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ ܕܪܡܫܐ) et le Trisagion de Laudes, « *dsafro* ». (ܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ ܕܨܦܪܐ). Chaque série comprend toujours huit tons différents. La différence entre les deux séries est que celle du matin renferme, outre les différents *Sanctus*, des acclamations : *Alleluia* et *Kyrie eleison*.

La date de l'introduction du Trisagion dans la liturgie ne saurait être déterminée d'une façon très précise. On sait que la légende byzantine l'attribue à une révélation angélique sous le pontificat de Proclus (436-446) (1). La légende syrienne s'est aussi emparée de cette hymne et surtout de l'adjonction monophysite « *qui crucifixus es pro nobis* » qui souleva tant de tempêtes dans l'Église.

Le liturgiste syrien Bar Kepha, au témoignage de Bar Salibi (2), l'attribuait à S[t] Ignace d'Antioche ; d'autres même, à Nicodème et Joseph d'Arimathie, disciples du Seigneur (3). Mais Sévère d'Antioche, (512-519) témoigne le même Bar Salibi, déclare dans la dernière de ses homélies dites « ἐπιθρονίοι » que cette addition était toute récente et qu'elle avait été faite après la condamnation des Nestoriens. Peut-être est-ce Pierre le Foulon, continue Bar Salibi, qui a ainsi réglé la chose, de peur qu'on ne donnât à croire que c'est une quatrième personne qui a été mise en croix, et qu'on ne confessât, non plus une Trinité, mais une quaternité. (4)

Quoi qu'il en soit, cette prière a eu un succès remarquable dans la liturgie syrienne ; elle est, suivant l'expression de Bar Salibi, en regard des autres prières, ce qu'est « le sceau dans un anneau. » Et à ceux qui lui demanderont pourquoi, dans toutes les prières, on la récite au commencement et à la fin, il répond « qu'aucun mystère ne procure autant de gloire à Dieu que sa crucifixion dans sa chair » qu'il appelle « sa glorification. »

Les numéros 174-182 renferment huit spécimens de chants qui ne sont peut-être pas ici à leur place naturelle, car ils ne font aucunément partie du genre des *Qolé* ; c'est ce qu'on appelle les « *Qouqlion* » (ܩܘܩܠܝܘܢ). Ce mot qui doit provenir du grec κύκλιον ou mieux κουκούλιον, ne renseigne guère,

(1) Cf. St Jean Damascène, *La Foi Orthodoxe*, éd. Le Quien, t. III, p. 10 ; Tillement, *Histoire Ecclésiastique*, t. XIV, p. 713 ; Mgr Duchesne, *Origine du culte Chrétien*, 5[e] éd., p. 83 ; Brigthman, *Eastern Liturgies*, p. 531. — Pour l'addition, cf. Jean d'Ephèse, *Histoire Ecclésiastique*, t. II, p. 52 et t. III, p. 198 ; Evagrius, *Hist. Eccl.*, t. III, p. 44.

(2) Dionysius Bar Salibi, *Expositio Liturgiae*, édit. Labourt, p. 17.

(3) Bar Salibi, loc. cit.

(4) Ibid., p. 17.

étymologiquement parlant, sur la nature du chant. C'est un spécimen de l'ancien chant des Psaumes gardé jusqu'aujourd'hui.

Les rubriques du Bréviaire syriaque indiquent trois manières de chanter les Psaumes : ou bien simplement et sans antienne (ܦܫܝܛܐܝܬ ܘܠܐ ܥܢܝܢܐ), — S[t] Benoît disait *directanee* — (1) ; ou bien avec une antienne que l'on intercale à chaque verset, quelquefois même entre deux stiques ; enfin *en Qouqlion*, ܩܘܩܠܝܘܢ , c'est-à-dire avec un Alleluia ou deux entre les deux stiques du même verset. C'est le « *Psalmus cum alleluia* » de S[t] Benoît (2).

Ce chant Qouqlioun possède les huit tons. L'office férial des Vêpres et des Laudes en prévoient toujours un qui est marqué du ton. Le Beth Gazo du XII[e] siècle appartenant au couvent de S[t] Marc est en cela parfaitement d'accord avec le bréviaire actuel.

Le psaume de Complies ou « *Soutoro* » (ܣܘܬܪܐ) : *Qui habitat in adjutorio Altissimi*, est exécuté aussi de la même façon, et toujours avec huit tons. (3) Les versets en sont chantés alternativement par deux chantres au milieu du chœur ; l'effet est des plus gracieux, car ces mélodies sont aussi simples que pieuses (4).

Le numéro 505 ouvre une série de huit chants que les Syriens nomment « *Qolè Ghnizè* » (ܩܠܐ ܓܢܝܙܐ), c'est-à-dire *cachés*. La signification de ce mot est assez vague pour qu'il puisse servir à caractériser la nature de cette catégorie de chants. Dom Parisot croit pouvoir y reconnaître le pendant de la prière grecque εὐχὴ μυστικὴ qu'on récitait à voix basse (5). Les Syriens préfèrent attribuer ce mot au sens caché et mystique des paroles de ces chants.

Le premier est une sorte de prosopopée à l'adresse de l'Église, mise dans la bouche d'un chrétien qui va quitter la terre et tremble à la pensée de se présenter devant le Juge sévère : « Reste en paix, Église sainte, avec tous tes enfants. » Une formule analogue est récitée par le prêtre au moment où il va quitter l'autel : « Reste en paix, autel saint, etc.

Par l'allure de la mélodie, il faudrait plutôt rapprocher ces chants des hymnes à longue haleine connues sous le nom de Takhechfotho (ܬܟܫܦܬܐ) (6).

(1) Regula S. Benedicti, Cap. XVII.

(2) *Reg.*, Cap. IX, XII, XV.

(3) Cf. N° 870 sq.

(4) Quand on chante un psaume en entier, il y a toujours un ton spécial, surtout selon la pratique orientale de Mossoul.

(5) Cf. *La Bibliothèque du Séminaire Syrien de Charfé*, dans *Revue de l'Orient Chrétien*, an. 1899, p. 163.

(6) Cf. N° 796 sq.

Chacun de ces huit chants a un ton, sauf le troisième et le septième qui en ont deux. Mais la tradition de Charfé en a perdu quelques mélodies, notamment celle de ܐܠܠܗܝܢ ܐܠܠܗܝܢ ܐܘܪܫܠܡ . ܠܐܠܗܐ ܩܕܝܫܐ.

Les Qolè Ghnizè sont des hymnes où il est question de la S[te] Vierge, des Saints, des Martyrs, de la Pénitence, et surtout des Défunts, plus particulièrement des évêques et des prêtres défunts. Ils se chantent à l'occasion de plusieurs fêtes sans désignation particulière.

III — LES « MADROCHÈ » (ܡܕܖ̈ܫܐ) de S[t] Ephrem.

N° 514-611. - P. 340-413.

Cette série comprend des spécimens des célèbres « *Madrochè* » (ܡܕܖ̈ܫܐ) du grand Docteur de l'Église Syrienne, S[t] Ephrem. En sous-titre, elle porte le nom de « *Séblotho* » (ܣܒܠܬܐ), ou *échelles*. Ce dernier terme, dont le sens étymologique est assez contesté, est une adaptation postérieure des Madrochè.

Le mot *Madrocho*, au contraire, nous reporte à l'âge d'or de la littérature hymnologique en Mésopotamie. Le nom de S[t] Ephrem se trouve lié à ce genre d'hymnes. Le saint Docteur, en effet, lui donna un lustre et une popularité extraordinaires. Avant lui, Bardesane et ses disciples avaient composé un grand nombre de ces hymnes pour répandre les doctrines de l'école. (1) Il était réservé à S[t] Ephrem de contrebalancer et de neutraliser, du moins en grande partie, l'influence délétère de cette école hétérodoxe, en donnant au genre hymnologique une note tout à fait catholique. (2)

La tradition syrienne témoigne de l'immense succès de ses compositions par la part qu'elle leur a assignée dans la liturgie. Le caractère liturgique des œuvres de S[t] Ephrem est évident. Il ressort des circonstances qui les ont produites ; aussi leur introduction dans la liturgie, comme en témoignent les premiers biographes du saint, date-t-elle de son vivant. Dans les siècles postérieurs ses hymnes, à côté de ses homélies, constituèrent des recueils où l'on puisait largement pour les besoins liturgiques.

Ces recueils de *Madrochè* sont le premier fonds araméen en face du fonds gréco-syrien d'Octoëchos, qui représente dans ses sources le bréviaire syriaque.

---

(1) Cf. Assemani, *Bibl. Orient.*, t. I, p. 47-48.

(2) Cf. la Bibliographie de St Ephrem, dans R. Duval, *La Littérature Syriaque*, 3[e] édition, p. 333-334.

Quand, à partir du V^e et du VI^e siècles, de nouveaux poètes liturgiques : les Jacques de Saroug, les Balaï, les Isaac d'Antioche, les Siméon Qouqoyo, vinrent enrichir le répertoire hymnologique, il fallut bien entrer dans la voie des compromis et aménager, soit à chaque auteur, soit à chaque genre liturgique, la part réclamée surtout par la vogue du temps présent. Aussi, à cette époque, les recueils de Madrochè exclusivement sont-ils assez rares.

Le manuscrit du B. M. *add.* 14.522, qui est du IX^e siècle, comprend les Madrochè arrangés suivant les principales fêtes de l'année. Le plus souvent les hymnes du saint, ou bien voisinent avec les homélies ou *Mimrè* (ܡܐܡܪܐ), ou bien ne forment plus qu'une partie dans les hymnaires où sont représentés un peu tous les genres d' «hymnes», et qui constituent un premier pas vers les *Fanqitho* (ܦܢܩܝܬܐ) ou bréviaire. Ce dernier livre se trouve esquissé déjà par le *Houdro ou Fanqitho*, *add.* 14503.

Au point de vue de la structure poétique, les Madrochè sont constitués par une série de strophes séparées par un « *'Ounitho* (ܥܘܢܝܬܐ) ou refrain. Les strophes se composent d'un nombre de vers variable, groupés ordinairement deux à deux pour former un « *Baïto* » (ܒܝܬܐ), οικος maison ou strophe. Chaque Baito forme un sens complet, ce qui rappelle un peu le parallélisme de la poésie hébraïque. L'homotonie, sinon l'isosyllabie, est la règle générale au point de vue hirmologique (1).

Outre ces lois poétiques, on remarque encore dans le vers des divisions rythmiques, des coupures régulières, avec une tendance à l'assonance (2).

A côté du Madrocho, il faut signaler le « *Soughitho* (ܣܘܓܝܬܐ), qui est un Madrocho dialogué, souvent avec acrostiche. Les Soughiotho se modèlent sur les Madrochè pour le mètre, ainsi que pour la mélodie.

Quand au nom de « *Séblotho* » (ܣܒܠܬܐ) sous lequel sont marqués

---

(1) Cf. *Introd. music.*, p. 76-77, et Mgr Lamy, *op. cit.*, t. III, p. IX.

(2) Il faut citer, parmi les plus anciens vestiges de recueils isolés de Madrochè, d'après Mgr Lamy : *Hymnes contre les hérésies*, B. M. 12.176 ; (V^e et VI s.) ; les *Hymnes* de 14.751, (an. 591) ; *Hymni Nisibici*, 14.572, (VI^e s.) ; *de Azimis*, etc. 14.635, (an. 555) ; *Hymnes pour l'Epiphanie, Jeûne, la Vierge, les Confesseurs*, 14.506, (IX^e-XI^e s.) ; *Homélies des Rogations*, 14.164 ; (VI^e s.) ; it. 14,520, (VIII^e et IX^e s).

A signaler en particulier le manuscrit *Nisibicus*, N° III du Catalogue de la Bibl. Vaticane. Il provient du désert de Nitrie. Il a été écrit de l'an 523 et publié par S. B. Mgr Rahmani (Charfé, 1906). Ce manuscrit contient cinquante hymnes sous la rubrique « *de Virginitate* ». Mais il ne formait qu'un fragment du recueil, comme on peut s'en rendre compte par la note finale du savant traducteur : (Mgr Rahmani, *op. laud.*, VIII-X). Le recueil contenait 261 hymnes sur l'Église, la Virginité, les Hérésies et les Paradis.

les *hirmi* des Madrochè, dans le Beth Gazo syriaque, nous pensons que c'est une adaptation des Madrochè pour le bréviaire férial et l'hirmologion.

Un premier fait à signaler, c'est que dans aucune collection vraiment ancienne, que ce soient hymnaires ou Fanaqit postérieurs, ce vocable n'est usité. Aussi le bréviaire festival, ou Fanqit, même aujourd'hui, ne le mentionne-t-il jamais. Au contraire le bréviaire férial, ou Beth Gazo, porte une collection de *Séblotho* dans le recueil d'hymnes qui forme la deuxième partie du livre.

Le Beth Gazo de S. Marc, que nous avons analysé plus haut, ne mentionne pas cette catégorie. Les plus anciens qui en parlent appartiennent au XV^e^ et au XV^e^ siècles (1).

Le nombre de ces Séblotho est très variable d'un manuscrit à l'autre ; il varie de trente-six. Et même, s'il fallait en croire une note d'un manuscrit dont parle Assémani (2), ce ne serait là qu'une petite portion de l'ancien répertoire : « Des cinq cents Séblotho qu'il a composés, écrit cet auteur, il n'y en a plus que quarante qui soient connus. » (3)

Mais le caractère artificiel et tardif de ces cellections se manifeste surtout quand on analyse le contenu de chacune de ces *échelles*. Elles comprennent, en effet, une série de strophes groupées autour de cinq ou six sujets: la Vierge, les Martyrs, les Pères, les Défunts, etc. Le nombre de ces strophes varie souvent d'un manuscrit à l'autre. Pour la première échelle : *Honaw iarḥo* (ܗܢܘ ܝܪܚܐ), le *Codex* 149, de *Paris*, a trente-six strophes : huit pour la Vierge, six pour le Martyrs, deux pour S^t^ Ephrem, six pour la Pénitence, huit pour les Défunts, une pour les Prêtres, deux pour Bar Sawmo, une pour la Croix, deux pour la Résurrection. Le *Codex* 148 en a baucoup moins, et le *Codex* 147 encore moins. Or, dans chaque échelle, la première série de strophes seulement qui forme l'hirmus est vraiment une strophe de Madrocho tirée des œuvres de S^t^ Ephrem. Les autres sont des compositions surajoutées suivant ce modèle de l'hirmus. Ainsi, l'hirmus de la première échelle est tiré du quatrième Madrocho de S^t^ Ephrem pour la Nativité (4). L'hirmus de la deuxième : *Abo kthab wo* (ܐܒܐ ܟܬܒ ܗܘܐ), est une hymne *de Virginitate* éditée par Mgr

(1) Cf., par exemple, les *Cod. de Paris*, 145, 146, 147, 149, 153 ; *Vatic.* 68, 69. 71, 75 ; *Cod. Oxon.*, 40-50.

(2) *Bibl. Orient.*, t. I, p. 62.

(3) Au sujet de l'authenticité de ces pièces, Assémani a varié d'opinion. Cf. *Bibl. Orient.*, t. I, p. 62 ; *S. Ephrem S. Op. graeco-lat.*, t. II, Praf., p. 58.

(4) *Op. syro-lat.*, t. II, p. 519.

Lamy(1). Les Séblotho: *Aloho rahemtounoi* (ܐܠܗܐ ܪܚܡܬܘܢܝ) et *Toubaïk Ophrath* (ܛܘܒܝܟܝ ܐܦܪܬܐ) se trouvent dans *Op. syro-lat.*, t....., p. 416 et 423 (2). Ce genre de Seblotho n'est donc, en définitive, que ce que nous appelons vulgairement des pots-pourris, des mosaïques de pièces prises de droite et de gauche et modelées sur une hymne de St Ephrem.

Le Beth Gazo actuel compte quarante Séblotho, mais quatre seulement ont les huit tons. Ce sont : *Honaw iarho* (ܗܢܘ ܝܪܚܐ), numéro 514 sq. du Recueil ; *Abo kthabwo* (ܐܒܐ ܟܬܒܘ ܗܘܐ), numéro 522 sq. ; *Qoum pawlos* (ܩܘܡ ܦܘܠܘܣ), numéro 530 sq ; *Fardaïso* (ܦܪܕܝܣܐ), numéro 555 sq. Les uns n'ont qu'un ton, quelques-uns deux ou trois, comme *Toubaïk Ophrat.*

Il y a cependant des variantes pour le Carême et pour les hymnes dites « *Had qnoumo* » (ܚܕ ܩܢܘܡܐ), qui sont à l'adresse d'un personnage. Toutes les autres avaient-elles huit tons ? Les Syriens le prétendent. Ce qui est sûr, c'est que les Jacobites ont gardé les huit tons pour certains Seblotho qui n'ont qu'un seul ton chez les catholiques. Ainsi, un moine jacobite nous a chanté le « *Kalath malko* » (ܟܠܬ ܡܠܟܐ) (3) et le *Toubaïk Ophrath* dans les huit tons. Ici encore il faut signaler la perte totale de plusieurs Séblotho au point de vue mélodique.

A la suite des Séblotho nous trouvons quelques chants empruntés au livre des « *M'ade'dono* » (ܡܥܕܥܕܢܐ) et quelques « *Ma'nitho* » (ܡܥܢܝܬܐ) ou répons festivaux. Ils sont tous, pour la plupart, des Madrochè formant une sorte de Responsorial pour les grandes fêtes où il y a quelque cérémonie spéciale, telles que : fête de la Croix, Epiphanie, Caput Jejunii, Pâques, Pentecôte, Lavement des pieds, Sépulture du Christ.

IV — LES « ÉNIONÈ » (ܥܢܝܢܐ)

N° 611 - 734. - P : 413 - 462.

Avec les « *Enionè* » nous entrons dans un élément psalmodique au premier chef. Jusqu'ici nous n'avons guère vu que des spécimens d'hymnes tout à fait indépendantes de la psalmodie proprement dite. Les « Enionè », nous ramènent, au contraire, dans la ligne traditionnelle.

---

(1) Op. cit. t. II, p. 519.

(2) N° 574 sq. du recueil.

(3) N° 563.

Le mot « *Eniono* » (ܥܢܝܢܐ) se traduit par *répons*, mais en tant que celui-ci rend l'expression grecque d'ἀντίφωνον, *antiphone* (1). Laissant de côté l'acception étymologique de « répondre à l'unisson », mais à l'octave, et aussi le sens dérivé de « psalmodie à deux chœurs », il nous faut prendre l'antiphone dans son sens de *psalmodie responsoriale*, c'est à dire en tant qu'elle comprend l'alternance des versets de psaumes avec des refrains étrangers, ou non, au texte, tantôt les mêmes, tantôt variés. Cette alternance existait déjà dans la psalmodie juive. Philon (2) mentionne également ces sortes d'acclamations, ἐφύμνια, que l'assistance pousse à intervalles réguliers. Ces acclamations variaient d'étendue et de formulaire. Tantôt ce n'était qu'un simple Alleluia, (3) tantôt c'était une doxologie abrégée : « Gloire à vous, Seigneur, parce que vous êtes digne de gloire ».

Mais, au IV^e^ siècle, le *psalmus responsorius* entra dans une voie nouvelle. L'hymnologie édessénienne avait pénétré dans toute la Syrie, à Antioche, à Jérusalem, à Césarée. Cette hymnologie comprenait essentiellement une série de strophes séparées par un refrain. On appliqua ce système à la récitation des psaumes. Chaque verset, ou groupe de versets, était suivi d'un refrain étranger à l'Écriture Sainte.

Ici encore l'Église syrienne donna l'initiative, et non seulement son genre, mais même ses formulaires passèrent dans les églises de langue grecque, au moyen d'une traduction. Qu'on se reporte au témoignage de Théodore de Mopsueste qui attribue cet emprunt à Flavien et à Diodore de Tarse : « Illam psalmodiæ speciem quas antiphonas dicimus, illi ex Syrorum lingua in græcam transtulerunt » (4).

Mais ce genre eut pour premier résultat de porter toute l'attention de l'auditeur sur la strophe antiphonique la plus privilégiée au point de vue mélodique, au détriment du psaume exécuté sur un monotone *recto tono*, et désormais relégué au deuxième plan.

C'est encore ce qui a lieu aujourd'hui dans le rit syriaque. Le psaume est récité *recto tono*, et souvent avec une volubilité désespérante, alors que le

---

(1) Cf. Mgr. L. Petit, dans *Dict. d'Arch. et de Lit.*, art. *Antiphone dans la Liturgie grecque*, col. 2462 sq.

(2) Dans Eusèbe, *Hist. Ecclés.*, I, II, c. XVI.

(3) Nous avons vu, à propos du « *Qouqlion* » (ܩܘܩܠܝܘܢ) que la liturgie syrienne a gardé cette façon de réciter les psaumes par l'intercalation d'Alleluia. Cf. *Reg. S. Benedicti*, cap. IX., et D. Baumer, *Hist. du Bréviaire*, t. I, p. 172 sq.

(4) *Migne*, P. .G, t. CXXXIX, cl. 1390.

répons est exécuté avec grand soin et le concours d'une mélodie variée. Mais, depuis plusieurs siècles, le psaume qui, primitivement, dans la psalmodie responsoriale, devait être récité par un soliste auquel chaque chœur répondait à son tour, par le répons, est lui-même récité à deux chœurs. Dès lors, la strophe responsoriale devenait une quantité troublante. Comment l'exécuter ?

On a remédié à cette difficulté en réunissant toutes les strophes en une seule série qu'on chante alternativement à la suite du psaume. De cette façon, les deux éléments du *psalmus responsorius* se trouvent scindés et exécutés à la suite l'un de l'autre. (1).

Le Beth Gazo du XII[e] ou XIII[e] siècle, que nous avons eu sous les yeux, ne connaît pas encore cette scission. Ainsi, au premier nocturne de l'office du vendredi, dans les psaumes 123 et 124, chacun des versets, quelquefois même des stiques, est séparé par une petite strophe. De même, à l'office du *Safro* ou Ορθρος, le psaume LXII, *Deus, Deus meus*, est divisé en quinze sections avec le *Gloria* et le *Sicut erat*, séparées par un petit répons.

Tous ces répons ont ceci de caractéristique qu'ils se terminent par une petite acclamation toujours identique. Ainsi, pour le psaume *Miserere* du *Safro*, chaque petit répons finit invariablement par la formule : *Etraham 'alaïn* (ܐܬܪܚܡ ܥܠܝܢ) ou *Morè khoul rahem 'alaïn* (ܡܪܐ ܚܘܠ ܪܚܡ ܥܠܝܢ).

Ces Enionè indiqués pour accompagner des psaumes, reçoivent plusieurs noms, soit celui de « *Kourokho* » (ܟܘܪܟܐ), soit celui de « *'Eqbo* (ܥܩܒܐ).

Quant aux collections des *'Enionè*, la tradition manuscrite ne permet pas de remonter plus haut que la fin du premier millénaire. Un fragment d'un recueil de ce genre, (*add.* 14. 667, fol. 70 sq.) appartient au IX[e] siècle. A cette époque, l'élément araméen des 'Enionè doit lutter fortement contre l'élément grec des *Canons*. En effet, à partir du VIII[e] siècle, les mélodes grecs s'acquirent une renommée telle que leur succès influença la liturgie syrienne. Celle-ci donna asile à leurs compositions dans ses recueils, au moyen d'une traduction, sous le titre de « *Qonounè* » (ܩܢܘܢܐ) ou *Canons grecs*. (2) Les nouvelles acquisitions, comme il arrive souvent, eurent tout d'abord un succès extraordinaire, au point de contrebalancer même l'élément araméen proprement dit.

Le recueil des *'Enionè* est divisé en huit séries, ou « *Tekso* » (ܛܟܣܐ), par imitation de l'*Octoëchos* qui régit le chant en Syrie. Mais il ne faut pas prendre ces divisions comme répondant parfaitement à la tonalité correspon-

---

(1) C'est ce qui est arrivé pour le rite grec. Cf. Mgr L. Petit, dans *Dict. d'Arch. et de Lit.*, *art. Antiphone*, col. 2483.

(2) Voir plus loin : les *Canons Grecs*, p. 24.

dante. Cette division n'est pas ancienne et n'est même pas suivie en pratique. Cependant, dans le *Catalogue* de Wright, le numéro CCCVIII, vol. I, p. 252, sous lequel figure un recueil de bréviaire, porte des 'Enionè rangés suivant les huit tons : « *Ordre des 'Enionè syriens de la Résurrection exécutés en huit tons.* » De même les *Canons* étaient chantés suivant les huit tons. Le même manuscrit porte à la page 253 : « *Canons de la Mère de Dieu, des Saints, des Défunts en général, et exécutés en huit tons.* »

V — LES « MAOURBÈ » (ܡܥܘܪܒܐ)

N° 734-764 ; - P. 462-477

Cette série comprend les antiennes du *Magnificat*.

Le Magnificat est l'un des cantiques bibliques que la liturgie fait figurer dans la prière publique. On le retrouve dans toutes les liturgies, tant orientales qu'occidentales, quoiqu'à une place différente. Celle qui lui est assignée dans la liturgie orientale est à la fin de Matines, dans cette partie qui est l'ὄρθρος des Grecs, ou *Laudes*. (1)

Nous retrouvons cette pratique dans la Règle de S[t] Aurélien et de S[t] Césaire d'Arles, au VI[e] siècle, qui l'ont empruntée à la liturgie syrienne ou palestinienne : « *Magnificat anima mea Dominum aut cum antiphona, aut cum alleluia... Sic omni die dominica et omnibus majoribus festivitatibus ab opere vacabitis.* » (2)

Le bréviaire férial des Syriens lui donne sa place à la fin des Matines, à la suite des neuf Odes, ou Canons. On retrouve ici un curieux vestige de ce dédoublement de l'office de Matines avec celui de Laudes. Le Magnificat avec une antienne, le psaume CXXXII avec son répons, les psaumes CXLVIII sq. et CXVI avec la grande doxologie, forment cet appendice de l'office des nuits qui reparaît ensuite dans l'office de Laudes à peu près textuellement.

Le plus souvent les antiennes du Magnificat comprennent cinq strophes.

(1) Cf. D. Baumer, *Hist. du Brév.*, t. I, p. 178, 227 ; t. II, p. 46. — La liturgie du Sinaï, au VII[e] siècle, admet le *Benedictus* et le *Magnificat* à Laudes.

(2) Migne, P. L., t. LXVIII, col. 1102 : « *Gloria in excelsis Deo et capitellum omni dominica die dicatur.* » - On sait que le Magnificat forme avec le Benedictus la cinquième ode de l'ὄρθρος grec.

La collection du Commun de ces antiennes occupe, soit la partie générale du bréviaire festival, (t. I, p. 15), soit la deuxième partie du bréviaire férial (1). La plupart sont des traductions d'antiphones grecques. Elles sont groupées suivant les huit tons. Chaque ton comprend trois ou quatre mélodies différentes. Ici encore il y a eu appauvrissement, car primitivement il existait cinq mélodies pour chaque ton.

VI — LES « QONOUNÈ IAWNOIÈ » (ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢܝ̈ܐ) ou CANONS GRECS

N° 764-769. — 477-496.

Comme le mot l'indique, nous avons ici un élément étranger introduit dans la liturgie syriaque. Nous avons noté précédemment qu'il constitue la contre-partie de l'élément araméen des *'Enionè* ou répons psalmodiques.

Les *Canons* découlent du même principe, c'est-à-dire qu'ils sont une ornementation du morceau biblique qu'ils accompagnent. La seule différence qui les distingue des *'Enionè*, c'est qu'ils se trouvent joints aux neuf odes bibliques que la liturgie grecque surtout emploie à l'ὄρθρος. Cet emprunt à la liturgie grecque date du VIII[e] siècle qui fut le siècle d'or des mélodes grecs.

Voici comment nous le raconte Bar-Hébræus : « Depuis quand, écrit-il, et par qui les chants ont-ils été introduits dans l'église des Syriens ? — Au temps de St Jacques d'Édesse et de Georges des Arabes, commencèrent ces hymnes qui sont appelées Canons grecs, d'un homme instruit de Damas, nommé Qourini Bar Mançour, (St Jean Damascène) et d'un certain moine qui, chez eux, s'appelait Père Cosmas. C'est lui, l'inventeur des *Qouqlion*, (ܩܘܩܠܝܘܢ), κύκλιον, c'est-à-dire d'un genre de canons plus doux que ceux du premier ». (2)

Cet emprunt fait à des Chalcédoniens par des Monophysites a quelque chose de piquant. Bar-Hébræus sent le besoin de se justifier : « Quoique ce Qourini (St Jean Damascène) soit du parti des Synodéens (Chalcédoniens), comme il n'a pas osé, dans ses canons, mentionner toutes ces histoires conten-

(1) *Ethicon*, édit. Bedjan, p. 56 et 66.

(2) Cf. Baumstark, *Festbrevier* etc., p. 74. — A ces noms de St Jean Damascène († 754) et Cosmas de Maiouma († 750), il faut ajouter André de Crète († 724), Théophane le Confesseur († 638), etc.

Cf. Allatius, *De libris et rebus Eccles. Graec.*, p. 81-82.

tieuses qui ont provoqué la scission, ses canons ont commencé à pénétrer dans nos églises, tant en Orient qu'en Occident. »

Ces emprunts, commencés au VIII[e] siècle, se poursuivirent jusqu'au X[e] siècle. Nous trouvons de ce siècle un recueil de Canons grecs pour toutes les fêtes de l'année, ordonnés d'après le rit de Mésopotamie (1). Le manuscrit du British Museum, N° 14.513, contient un petit recueil de Canons grecs rédigé dans la première moitié du X[e] siècle.

Pour le Propre du temps, on peut citer le manuscrit de Paris, N° 1555, composé dans l'île de Chypre. Deux autres manuscrits sous le titre de τροπολόγιον, contiennent des Canons pour les fêtes de la Vierge, des Saints et des Défunts.

Les Canons grecs eurent tout d'abord un grand succès, au point de triompher de l'élément purement araméen qui désormais semble faire double emploi. On prit le parti de recourir à un compromis dont les bréviaires d'aujourd'hui gardent encore la trace. Au *Safro*, est indiqué le plus souvent un ʿEniono, ou répons araméen, et, à la suite, un Canon grec. La rubrique indique qu'on est libre de choisir l'un ou l'autre. Les plus anciens témoins du mélange de ces deux éléments sont les *Catalogues* des manuscrits de Berlin, N° 16, (Sachau, N° 349) et du British Museum 14.679, qui appartiennent au XI[e] et au XII[e] siècles.

Le XV[e] siècle marque l'époque des bréviaires. Les Canons, comme les autres hymnes, sont attachés aux fêtes ou au Propre du temps, et les collections individuelles disparaissent.

Quant aux mélodes grecs à qui serait dû l'original des Canons grecs, ou *Qonounè* il est à peu près impossible de le déterminer pour ceux qui sont actuellement en usage. Ceux, par exemple, du vol. VI-VII, qui correspondent à l'*Octoëchos* grec, ne se trouvent pas dans les livres grecs. C'est à peine si, ici et là, quelque hirmus est commun. Il serait pourtant très intéressant de retrouver l'original de ces compositions des mélodes grecs, surtout au point de vue rythmique, pour voir si les Syriens, en traduisant les hymnes des mélodes grecs, leur empruntèrent les divisions rythmiques, comme ils firent pour l'Octoëchos de Sévère. (2) Nous n'avons trouvé qu'un hirmus grec qui réponde de tout point à la division de la traduction syrienne.

---

(1) B. M. *add.* 17. 135, et *Catal.* Wright, p. 293.

(2) *Patrol. Orient.* (Graffin-Nau), t. VII, p. 80.

Baumstark a noté dans *Festbrevier* etc., p. 124, les quelques Canons qui ont leur original dans les livres grecs. Mais les divisions rythmiques ne concordent pas, au moins pour le canon de la Pentecôte que nous avons vérifié.

Les Qonounè syriens sont très loin d'avoir l'étendue des Canons grecs. C'est à peine si, pour chaque ode, on retrouve deux ou trois strophes, souvent moins encore. Quelquefois même des odes sont omises. La deuxième ode ne se trouve pas naturellement représentée, pas plus que dans les Canons grecs. On note, à la place, un verset 2 du Chapitre XV de l'Exode.

Les *Qonounè* sont rangés suivant les huit tons. Pour chaque ton, il a trois, quatre, cinq spécimens de mélodies s'adaptant à la longueur des strophes, qui est très variable. C'est pour cela que les Syriens d'aujourd'hui n'aiment guère l'exécution de ces Canons, le mètre étant beaucoup trop libre et la situation des accents et des cadences très pénible.

On les chante à l'office du matin de quelques dimanches et fêtes, ainsi que pour la bénédiction du saint Chrême et la cérémonie du sacre du Patriarche.

VII — LES « TAKHECHFOTHO » (ܬܟܫܦܬܐ)

N° 796-825. - P. 496-569.

Cette nouvelle série comprend des hymnes de longue haleine où le mélisme a libre jeu. On les nomme « *Takhechfotho* » (ܬܟܫܦܬܐ) dont le sens obvie est supplications, prières. Leur rôle liturgique est assez effacé. Elles peuvent être exécutées, selon le désir du maître de chœur, à la fin des Nocturnes, à la place du dernier *Bo'wtho*, ou bien durant la messe, comme chant de communion.

Le manuscrit du XII^e^ ou XIII^e^ siècle, que nous avons analysé, les place à la suite des *Qolè Chahroiè*. Le scribe s'exprime ainsi : « Ensuite nous allons écrire quelques *Takhechfotho* de Rabbula. »

En effet, la plupart des manuscrits attribuent ces hymnes à Rabbula d'Edesse, († 435) et il n'y a pas de raison pour lui en refuser au moins une bonne partie. Cependant quelques-unes semblent bien avoir été prises dans les œuvres de S^t^ Ephrem.

Ce genre d'hymnes a dû avoir, en son temps, un grand succès, car, s'il faut en croire les Syriens, contre une quarantaine de chants aujourd'hui en usage, il y en aurait eu primitivement près de cinq cents.

Ceux qui sont actuellement connus sont divisés en huit tons ; et même, dans le manuscrit jacobite du XII^e^ siècle, selon la série des modes plagaux.

Le bréviaire de Mossoul, dans son Commun, les a édités, quoiqu'on puisse dire que leur place dans le bréviaire festival n'est pas traditionnelle.

De même, le bréviaire férial édité par Mgr Rahmani les porte à la fin du volume, c'est-à-dire à la place traditionnelle.

VIII — LES « TAWSFOTHO » (ܬܘܣܦܬܐ)

N° 825-884. - P. 569-625.

Cette série intitulée : « *Tawsfotho* », (ܬܘܣܦܬܐ) pourrait prendre tout aussi justement le nom de *Miscellanea,* car on y trouve un peu tous les genres représentés. Ce sont d'abord les chants de la *Messe solennelle*, durant l'habillement du Pontife, hymnes et répons que l'on exécute à divers moments de la Liturgie syrienne. Le tout comprend une vingtaine de mélodies spéciales pour la Messe, N° 825-856. Viennent ensuite les chants pour les *Ordinations*, N° 856-861, des chants divers pour le *temps du Carême*, N° 861-870, enfin quelques mélodies pour l'office de *Complies*, ou Soutoro, N° 870-879.

Il convient de signaler, dans cette série variée, les numéros 843 et 844. Ils marquent un *Teshbouhto* (ܬܫܒܘܚܬܐ), ou acclamation de louange, tiré de l'Exode, chapitre XV, verset 20 sq., et suivi d'un avertissement du diacre au peuple, avant la lecture évangélique. Cette mélodie se chante pour les fêtes « du Seigneur », soit à la liturgie eucharistique, soit à l'office des Vêpres et des Laudes, avant la lecture de l'Évangile. La mélodie est d'une ampleur remarquable et assurément l'une des plus belles du Recueil. Dom Parisot en a édité un fragment, comme spécimen de vocalises caractéristiques dans le chant liturgique des Syriens. (1)

C'est surtout pour les chants de la Messe que nous devons déplorer un appauvrissement considérable. Les anciennes collections d'hymnes prévoyaient, pour la liturgie eucharistique, une foule de répons et de chants, sous les diverses rubriques de *Shouboho* (ܫܘܒܚܐ), de *Qolè dma'alto*, (ܩܠ̈ܐ ܕܡܥܠܬܐ) ou *Ma'nitho drozè*, (ܡܥܢܝܬܐ ܕܪ̈ܐܙܐ) de *Ma'nitho dqourobo*, (ܡܥܢܝܬܐ ܕܩܘܪܒܐ) de καθίσματα (ܩܬܝܣܡܛܐ) dont il ne reste presque plus rien. De l'*Octoëcho* de Sévère, par exemple, le plus ancien recueil gréco-syrien comprenant les répons liturgiques pour toutes les fêtes de l'année, avec, en plus, les catégories d'hymnes que nous venons de mentionner pour la liturgie eucharistique, on serait embarrassé pour retrouver une dizaine de pièces qui aient échappé à l'oubli ; et cela sur 366 pièces qu'il comprenait au temps de la recension de Jacques d'Édesse. Le recueil passait pour avoir été en grande partie, l'œuvre

(1) *Musique Orientale.* — Extrait de *La tribune de St Gervais*, 1898, p. 22.

de Sévère. Mais il n'était probablement que le premier éditeur des répons en usage au IVe et au Ve siècles, dans le patriarcat d'Antioche. (1)

Cet appauvrissement est dû, sans nul doute, à la manie dont souffrirent les Monophysites, de vouloir renouveler leur vieux répertoire par des compositions d'un genre plus moderne. Les genres purement mésopotamiens des *Qolè*, des *Madrochè*, des *Bo'wotho*, ont donné un coup mortel au premier recueil. Sa Béatitude Mgr le Patriarche Raḥmani a essayé de remédier à cette lacune en éditant un petit recueil de ces hymnes.

Quand on songe au luxe avec lequel la liturgie latine a présidé à l'ornementation mélodique des chants du Sacrifice eucharistique, on ne peut que déplorer l'indigence de la liturgie syrienne. Les morceaux liturgiques édités par S. B. Mgr Raḥmani sont empruntés aux manuscrits les plus anciens. Mais ce qui est perdu sans retour, ce sont les mélodies de ces pièces qu'on est contraint de vêtir d'habits étrangers pris dans la collection des offices. Si l'on compare ces quelques mélodies du *Graduel* syriaque aux huit cents et quelques de son Antiphonaire, on sera frappé de la disproportion musicale, et l'on constatera toute la différence qui sépare, à ce point de vue, le rit latin du rit syriaque.

IX — MÉLODIES DE MOSSOUL (ܩܠܐ̈ ܕܡܘܨܠ)

N° 884-910 - P. 625-660.

Nous avons noté à diverses reprises, dans cette introduction, que plusieurs pièces liturgiques étaient restées sans mélodies. Il restait à combler cette lacune, dans la mesure du possible, en recourant à d'autres centres musicaux que celui de Charfé.

On a donc recueilli sur place, dans la tradition orientale de Mossoul, une série de mélodies qui étaient perdues dans celle de Charfé. C'est ce groupe de quelques mélodies qui occupe les dernières pages du Recueil. Un peu tous les genres d'hymnes s'y trouvent représentés, mais plus particulièrement les *Takhechfotho*.

Dom Anselme Chibas-Lassalle, o. s. b.

Jérusalem.

(1) Cf. *Introduction musicale*, p. 89.

Numéros	ܩܠܐ	
900	ܐܘܪܒ	ܕܟܠܗܝܢ ܚܝܠܝܢ
901	—	ܦܘܩܕܢܐ ܡܪܝܡܝ ܠܢ
902	ܐܘܪܝ	ܡܢܘ ܐܬܪܚܡ ܠܟܘܢ ܕܢܣܒ ܪܒܐ
902	ܐܘܪܒ	ܡܫܒܚܝܢܗ
904	—	ܡܫܝܚܐ ܕܐܬܐ ܠܫܡܝܐ ܘܡܢܘܬܐ
905	—	ܐܘ ܡܘܒܠܢܐ
906	ܐܘܪܗ	ܠܫܡܝܐ ܕܡܫܢܝܢ ܫܢܝܐ ܐܢܐ
907	—	ܒܪܫܐ ܕܐܘܪܚܗ ܠܒܘܫܝܐ
908	ܐܘܪܘ	ܒܪܫܐ ܕܐܘܪܚܗ ܠܒܘܫܝܐ
909	ܐܘܪܙ	ܦܘܩ ܒܥܠܡܐ ܠܒܐ
910	ܐܘܪܚ	ܗܘ ܦܪܘܩܐ ܕܡܪܐ
	ܐܘܪܛ	ܦܩܪܐ
	ܐܘܪܗ	ܦܘܪܡܘܣ

ܫܠܡ ܦܘܪܡܘܣ
ܘܫܠܡܗ ܕܘܟܣܐ

ܥܘܢܝ̈ܬܐ ܕܣܘܬܪܐ

4[e] Complies ou « Soutoro »

Numéros	ܪ̈ܫܐ	
870 _ 878	ܐܘܪܒ – ܐܘܪܗ	ܡܢ ܫܘܬܪܐ ܡܪܝܡܐ ܠܡܫܝܚܐ
878	ܐܘܪܗ	ܢܠܡܠ ܒܫܠܡܗ : ܐܫܬܘܚܠܐ ܕܣܘܬܪܐ
879	ܐܘܪܚ	ܛܒ ܠܡܘܕܝܘ ܠܡܪܝܐ
880	ܐܘܪܛ	ܡܫܘܪܝܐ ܕܢܦܫܬܢ
881	ܐܘܪܝ	ܠܥܠܡܗ ܥܠܡܝܐ
882	ܐܘܪܟ	ܠܡܕܒܪܢ ܐܢܫ
883	—	ܫܘܒܚܐ ܕܐܬܐ ܡܘܦܩܝܢܢ ܐ̇ܘ ܐܢܐ

IX

ܩܝ̈ܢܬܐ ܕܥܢܝ̈ܬܐ ܕܡܘܨܠ

MÉLODIES DE MOSSOUL

884	ܐܘܪܠܗ	ܗܐ ܥܡܢ ܡܘܫܚܬܢ
885	ܐܘܪܠܐ	ܡܪܢ ܐܢܬ ܕܡܠܟܘܬܟ ܡܘܫܚܬ
886	ܐܘܪܠܛ	ܛܠܝܘܗܝ ܕܗܘܢܐ
887	ܐܘܪܠܒ	ܡܪܝܐ ܡܪܚܡܢܐ ܐܬܪܚܡ ܥܠ ܥܒܕܝܟ
888	ܐܘܪܠܗ	ܗܕܝܢ ܗܘܐ ܕܟܪܘܒܐ ܥܠ ܒܪܝܬܐ
889	ܐܘܪܠܘ	ܫܒܚܐ ܡܫܝܚܐ ܠܒܪܝܬܐ ܟܠܗ̇
890	ܐܘܪܡܐ	ܡܪܝ ܕܠܒܝ ܡܢ ܕܡܪܢܐ
891	ܐܘܪܡܒ	ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܡܪܝܐ
892	—	ܐܒܝ ܐܥܒܪ ܥܡܡܐ
893	ܐܘܪܡܓ	ܫܘܒܚܐ ܠܐܒܐ
894	ܐܘܪܡܗ	ܒܥܠܡܗ ܐܘܪܐ ܐܬܚܙܝ
895	ܐܘܪܡܘ	ܠܒܪܘܟܝܢ ܠܟܘܢ ܒܥܠܡܝܢ
896	ܐܘܪܡܛ	ܛܠܝܐ ܡܫܒܚܝܢ ܒܐܘܫܥܢܐ
897	ܐܘܪ	ܛܘܒܝܟܝ ܥܕܬܐ ܕܫܡܥܬ ܩܠܗ ܕܠܒܝܒܗ
898	—	ܫܡܥܬܐ ܗܘܬ ܒܐܪܥܐ ܕܚܝܠܐ ܕܗܕܝܪܝܢ
899	ܐܘܪܢܐ	ܐܬܚܙܝܘ ܒܟܠܐ ܥܡܡܐ

Numéros	ܕ̈ܦܐ	
844	ܬܩܦܗ	ܟܡܐ ܡܠܟܐ
845	ܬܩܦܘ	ܘܟܢܘ̈ܢ ܢܒܝ̈ܐ ܘܫܠܝ̈ܚܐ
846	—	ܠܐܠܗܐ ܘܫܡܫܘܗܝ
847	ܬܩܦܙ	ܘܠܐ ܫܩܠܬ ܠܗ ܙܘܡܪܐ
848	ܬܩܦܚ	ܗܐ ܟܝܢܐ ܠܢܘܟܪܝܐ
849	ܬܩܨܐ	ܗܐ ܟܝܢܐ ܠܢܘܟܪܝܐ (ܒܢܝܢܐ ܫܘܠܡܐ)
850	—	ܫܦܝܐ ܕܢܘܪܐ
851	ܬܩܨܒ	ܐܒܐ ܘܒܪܐ ܘܪܘܚܐ
852	ܬܩܨܗ	ܕܟܘܪܢܐ ܡܢܝܚܐ : ܐܚܝ ܘܚܒܝܒܐ
853	ܬܩܨܚ	ܕܒܪܝܗ ܘܡܠܟܐ ܡܫܝܚܐ
854	ܬܪ	ܒܟܝ ܡܪܝ
855	—	ܗܘ ܕܢܘܗܪܐ

ܩܝ̈ܢܬܐ ܕܫܡܫܢܝ̈ܘܬܐ

2° Chants pour les Ordinations

856	ܬܪܒ	ܦܘܪܫܐܟܣܘܢ ܕܫܡܫܢܝܘܬܐ
857	—	ܠܟܗܢܘܬܐ
858	—	ܢܘܗܪܐ ܕܢܚ ܠܟܝ
859	—	ܡܫܝܚܐ ܠܡܪܢܐ ܕܫܘܪܟܗ
860	ܬܪܓ	ܬܫܒܘܚܬܐ ܠܡܪܝ ܢܫܘܥ ܡܫܝܚܐ
860 (bis)	ܬܪܕ	ܒܫܝܢܘܗܝ
860 (ter)	ܬܪܗ	— —

ܩܝ̈ܢܬܐ ܕܨܘܡܐ ܕܐܪܒܥܝܢ

3° Chants divers pour le Carême

861	ܬܪܘ	ܒܬܪܥܐ ܕܨܘܡܐ
862	—	ܐܘ ܢܒܝܝܢ ܘܫܠܝ̈ܚܘ ܠܗ (ܒܢܝܢܐ ܫܘܠܡܐ)
864	—	ܐܘ ܢܒܝܝܢ ܘܫܠܝ̈ܚܘ ܠܗ (ܒܢܝܢܐ ܚܫܫܐ)
864	—	ܒܪܝܟ ܢܦܫܝ ܠܡܪܢܐ
865	ܬܪܙ	ܐܡܘܢܐ ܠܐܠܗܐ ܒܨܘܡܐ
866	—	ܡܪܘܡܘܬܐ ܘܫܘܠܡܐ ܕܨܘܡܐ
867	ܬܪܚ	ܫܘܠܡܐ ܕܨܘܡܐ
868	ܬܪܛ	ܫܘܠܡܐ ܕܨܘܡܐ (ܒܢܝܢܐ ܢܟܦܐ)
869	—	ܐܝܟܐ ܠܟܝ ܕܬܫܠܡܢ

ܦܣܩܬܐ ܐܚܪܝܬܐ

	ܪܩܐ	Numéros
ܢܘܕܐ ܕܟܝܢ ܒܫܡܝܐ	ܐܘܣܝ	822
ܡܪܝܡ ܐܡܐ ܗܘܬ ܠܟܝ ܡܪܝ	ܐܘܣܗ	823
ܚܢܢܐ ܕܪܘܚܐ ܠܐܒܘܗܝ	ܐܘܣܐ	824

VIII

ܬܘܣܦܬܐ

HUITIÈME CATÉGORIE : LES « TAWSFOTHO »

ܕܡܠܝܬܐ ܕܬܫܡܫܬܐ ܕܩܘܪܒܢܐ

1° Chants de la Messe

ܘܠܟܘܢ ܢܩܡ	ܐܘܣܗ	825
ܐܢܬܘܢ ܘܡܚܝܢ	ܐܘܚ	826
ܒܫܘܒܚܐ ܚܢܢܝܐ	ܐܘܒܐ	827 _ 829
ܒܩܘܪܒܢ ܡܫܝܚܐ	ܐܘܒܟ	829
ܐܘܠܨܢܐ ܕܩܕܡ ܒܗܝܢܐ	ܐܘܒܝ	830
ܐܡܐ ܕܡܫܝܚܐ	ܐܘܒܒ	831
ܐܟܠܐ ܕܢܚܬܐ (ܘܡܫܐ)	ܐܘܒܗ	832
— — ܐܪܡܝܐ	ܗܝܘ	538
ܩܘܪܒܢܐ ܠܡܫܝܚܐ	ܐܘܒܐ	833
ܡܫܝܚܐ ܐܪܝܡܐ ܠܫܡܝܐ	ܐܘܒܐ	834
ܐܪܡܘܢ ܡܪܢ ܡܫܒܚܐ	—	835
ܩܕܝܫ ܠܐܠܗܐ	ܐܘܒܝ	836
ܩܠܐ ܕܫܘܒܚܐ ܘܬܘܕܝܬܐ	—	837
ܡܬܒܪܟܐ ܒܥܬܐ	—	838
ܦܘܠܘܣ ܫܠܝܚܐ	ܐܘܦ	839
ܩܠܝܠܗܘܢ : ܘܥܠܝܟ ܠܗ	—	840
ܗܘܠܠܘ ܕܡܠܐܟܐ	ܐܘܦܐ	841
— ܕܩܢܘܢܐ	—	842
ܐܠܗܐ ܐܒܐ ܗܘܕܝܐ	—	843

ܩܝܢ̈ܬܐ ܬܘܪ̈ܟܝܬܐ

	ܕܦܐ	Numéros
ܐܡܚܗ ܒܗܬܪܐ	ܬܐܡܝ	800
ܒܡܪܐ ܡܪܡܡܬܗܘ	ܬܐܡܗ	801

ܩܝܢ̈ܬܐ ܟܠܕ̈ܝܬܐ

ܒܡܒܘܬܐ ܕܕܡܠܝܚܐ	ܬܐܝ	802
ܚܕܐ ܫܥܬܐ ܗܘܬ ܒܒܝܬܐ	ܬܐܡܝܐ	803
ܢܒܡܟܬܗ ܕܐܘܪ ܒܒܢܝ	ܬܐܡܝܓ	804
ܚܙܝܬ ܐܢܬܝ ܕܡܓܡܣܘ	ܬܐܡܝܕ	805
ܒܚܡܐ ܪܒܐ ܘܒܪܝܬܐ	ܬܐܡܝܗ	806
ܒܗܢܝܢ ܡܢܝܢ ܒܦܘܪܩܢܢ	ܬܐܡܝܘ	807

ܩܝܢ̈ܬܐ ܪ̈ܗܘܡܝܬܐ

ܟܕ ܪܡ ܒܡܫܝܚܐ	ܬܐܡܟܐ	808
ܛܒܘܗܝ ܕܗܘܒܠ	ܬܐܡܟܗ	809
ܐܘܪܚܐ ܗܘܬ ܟܠܝ	ܬܐܡܟܝ	810

ܩܝܢ̈ܬܐ ܟܘܪ̈ܕܝܬܐ

ܢܘܢܐ ܡܫܝܚܐ	ܬܐܡܟܐ	811
ܡܠܟܘܬܟ ܡܢ ܡܠܟܐ ܠܟܘܗܐ	ܬܐܡܟܡܐ	812
ܓܢܝ ܒܐܬܝܬܗ	ܬܐܡܟܓ	813

ܩܝܢ̈ܬܐ ܦܪ̈ܣܝܬܐ

ܡܢܣܒܢܐ ܘܡܢܝܐ ܡܠܬܐ	ܬܐܡܡܕ	814
ܐܬܐ ܐܟܪܐ	ܬܐܡܡܗ	815
ܗܐ ܒܝܗ ܡܟܬܐ	ܬܐܡܡܘ	816
ܡܘܒܢܐ ܠܛܒܐ	ܬܐܡܡܙ	817

ܩܝܢ̈ܬܐ ܥܪ̈ܒܝܬܐ

ܐܡܐ ܕܩܕܝܫܐ	ܬܐܡܝ	818
ܛܒܘܗ ܕܕܝܢܐ	ܬܐܡܢ	819
ܒܟܠܗ ܐܘܪܐ ܐܬܟܢܫ	ܬܐܡܝܓ	820
ܟܠܗܘܢ ܐܡܐ	ܬܐܡܟ	821

ܛܒܥܐ ܡܥܡܥܢܐ

Numéros	ܪ̈ܦܐ	
783	ܐܘܚ	ܠܐܠܗܐ ܕܐܬܓܠܝ ܒܒܣܪ
784	ܐܪ	ܚܝܠܐ ܐܘܣܦܘ ܕܪܓܫܝܢ
785	—	ܒܗܘ ܕܡܢ ܡܪܝܡ ܒܬܘܠܬܐ

ܛܒܥܐ ܥܓܠܢܐ

786	ܐܪܐ	ܦܪܩܢ ܕܘܝܐ
787	—	ܐܝܟ ܕܒܡܕܒܪܐ ܡܫܐ ܐܪܝܡ
788	—	ܡܪܐ ܟܠ ܡܫܒܚܐ
789	ܐܪܝ	ܚܢܢ ܒܐܘܠܝܢ

ܛܒܥܐ ܥܡܠܢܐ

790	ܐܪܝ	ܠܐܠܗܐ ܕܐܘܩܪ ܒܗ ܡܫܝܚܐ
791	ܐܪܝ	ܒܪܐ ܩܕܝܫܐ ܐܫܬܘܕܝ

ܛܒܥܐ ܐܥܡܝܢܝܐ

792	ܐܪܒ	ܒܥܒܕܐ ܕܡܠܟܐ ܐܡܝܢ ܐܢܐ
793	ܐܪܓ	ܢܗܘܐ ܒܫܘܒܚܐ ܕܐܡܐ
794	—	ܒܗܘ ܕܐܣܬܥܪܘ ܒܢܝܐ
795	ܐܪܗ	ܐܝܟ ܕܬܪܥܢܐ ܠܫܡܝܐ

VII

ܬܟܫܦܬܐ

SEPTIÈME CATÉGORIE : LES « TAKHECHFOTHO »

ܩܝܠܬܐ ܩܕܡܝܬܐ

796	ܐܪܘ	ܡܫܒܚܝܢ ܡܢ ܟܠ ܩܕܝܫܐ
797	ܐܪܙ	ܒܢܝܢܐ ܕܥܕܬܟ
798	ܐܪܚ	ܟܠ ܛܘܒܐ ܢܘܪܝܢ
799	ܐܪܛ	ܡܢ ܠܐ ܢܒܥܐ

VI

ܩܢܘ̈ܢܐ ܝܘܢ̈ܝܐ

SIXIÈME CATÉGORIE : LES « QONOUNÉ »

ܛܒܥܐ ܩܕܡܝܐ

Numéros	ܕܦܐ	
764	ܬܟܐ	ܠܡܫܒܪ̈ܢܐ ܟܠܗܘܢ
765	ܬܟܚ	ܐܬܬܪܝܡ ܘܐܬܓܠܝ ܠܟܠ
766	—	ܪܒܘܬܗ ܕܐܒܐ ܡܠܐ ܬܒܝܠ
767	ܬܟܛ	ܠܒܢܝ̈ܐ ܡܘܢܝ ܐܝܬ ܩܘܪܒܢ
768	ܬܠ	ܕܝ ܠܫܡܝܐ ܡܕܡܫܝ ܗܘܘ
769	ܬܠܐ	ܒܩܘܪܒܗ ܡܟܗܘܢܬܐ

ܛܒܥܐ ܬܪܝܢܐ

770	ܬܠܐ	ܐܘ ܟܠܐ ܡܫܡܫܢ̈ܝܢ
771	ܬܠܒ	ܟܠܡ ܘܡܣܪܪ ܠܟܢܐ
772	ܬܠܓ	ܗܒ ܫܠܡܐ ܠܥܠܡܐ
773	—	ܠܥܠܡ ܡܢ ܠܡܫܡܫܢ̈ܝܢ ܕܐܬܗܘܐ
774	ܬܠܕ	ܕܝ ܝܠܕܐ ܘܝܗܘܒܐ
775	ܬܠܗ	ܠܐܠܗܐ ܕܬܐܘܢܐ ܕܢܘܪܐ

ܛܒܥܐ ܬܠܝܬܝܐ

776	ܬܠܘ	ܥܡܐ ܕܐܬܦܠܓ ܥܡ ܫܘܒܚܐ
777	—	ܠܫܡܥܘܢ ܫܡܥܐ ܫܡܥ ܐܡܪܐ

ܛܒܥܐ ܪܒܝܥܝܐ

778	ܬܠܙ	ܡܫܠܚܝܢ ܐܝܟ ܡܪܢܐ ܡܠܟܐ
779	—	ܠܟ ܕܐܘܩܕܬ ܢܘܗܪ ܕܐܘܪܚܐ
780	ܬܠܚ	ܦܝ ܟܠ ܡܕܘܪܬܐ
781	ܬܠܚ	ܛܠܝܐ ܐܒܪܗܡܝܐ
782	ܬܠܛ	ܗܘ ܕܒܝܡܡܐ ܘܒܠܠܝܐ

Numéros	ܕܦ̈ܐ	

ܩܝܢܬܐ ܬܠܝܬܝܬܐ

743	ܬܫܐ	ܠܟܝ ܕܟܝܢܐ ܘܪܘܡܗ ܕܥܘܡܩܗ
744	—	ܠܟܝ ܕܐܡܗܬܐ ܐܡܗ ܕܐܠܗܐ
745	—	ܡܠܟܐ ܐܠܗܐ ܒܥܘܠܡܐ

ܩܝܢܬܐ ܪܒܝܥܝܬܐ

746	ܬܫܣ	ܠܟܝ ܢܒܝ̈ܐ ܕܟܬܒܘ ܘܡܠܠܘ
747	—	ܠܟܝ ܩܐܡܐ ܕܢܩܫܘ ܡܠܟܐ ܐܠܗܐ
748	—	ܐܝܟ ܡܠܟܬܐ ܕܡܠܟܐ

ܩܝܢܬܐ ܚܡܝܫܝܬܐ

749	ܬܫܥ	ܐܡܪܐ ܕܗܘ ܒܪ ܫܢܬܗ
750	ܬܬ	ܗܘ ܕܒܡܫܡܫܬܐ ܗܕܐ ܡܠܟܐ܀
751	—	ܠܟܝ ܕܒܟܠ ܡܢ ܗܘܢܐ

ܩܝܢܬܐ ܫܬܝܬܝܬܐ

752	ܬܬ	ܒܟܠ ܡܢ ܡܠܟܐ ܘܠܐ ܦܘܡܐ
753	ܬܬܐ	ܟܕ ܡܩܒܠܝܢ ܡܘܕܝܢ ܠܟܝ
754	—	ܡܫܡܠܝܢ ܦܢܝܬܐ ܒܥܘܠܡܐ

ܩܝܢܬܐ ܫܒܝܥܝܬܐ

755	ܬܬܒ	ܕܐܬܦܢܝ ܒܫܡܫܘܗܝ
756	—	ܡܠܟܐ ܐܠܗܐ ܡܫܒܚܘܬܗ ܕܒܫܡܝܐ
757	—	ܠܗܘ ܕܐܬܝܠܕ ܒܟܢܫܗ
758	ܬܬܓ	ܡܠܟܐ ܠܟܝ ܒܥܘܠܡܐ ܕܟܝܢܐ ܘܩܕܝܫܬܐ
759	—	ܡܢ ܗܘ ܕܐܬܚܙܝ ܒܟܝܢܐ

ܩܝܢܬܐ ܬܡܝܢܝܬܐ

760	ܬܬܕ	ܠܗܘ ܡܠܟܐ ܚܕܬܐ ܕܐܬܓܠܝ
761	ܬܬܗ	ܐܡܐ ܕܟܝܢܐ ܘܠܐ ܡܬܦܫܩܢܐ
762	—	ܡܘܕܝܢ ܒܟܝ ܠܐܡܐ ܡܫܒܚܬܐ
763	ܬܬܘ	ܠܟܝ ܐܡܐ ܠܐ ܡܬܘܨܦܢܐ

Numéros	ܕ̈ܦܐ	
714	ܬܕ	ܠܢܘܪܐ ܡܪܝܡܬܐ : ܛܘܒܝܟܝ ܡܪܝܡ ܒܪܬ ܕܘܝܕ
715	ܬܗ	ܐܝܟ ܕܒܪܫܝܬ ܡܠܟܐ ܡܫܝܚܐ
716	—	ܫܠܡܐ ܡܪܝܡܬܐ
717	—	ܒܬܪ ܙܦܐ : ܒܝܘܡܐ ܩܘܕܫܐ
718	ܬܘ	ܡܐ ܕܐܬܐ ܐܝܟ ܒܡܘܒܠܐ
719	—	ܡܐ ܫܦܝܪܐ ܘܝܐܝܐ
720	ܬܙ	ܒܪܐ ܕܒܫܘܒܚܗ
721	—	ܫܠܡܐ ܠܒܪܬܝ
722 – 730	ܬܚ – ܬܛ	ܩܠܐ ܕܙܘ̈ܥܐ : ܡܢ ܡܕܢܚܐ ܠܡܥܪܒܐ
730	ܬܛ	ܡܪܝܡ ܕܝܠܕܬ
731	ܬܝ	ܡܪܐ ܕܒܪܝܬܐ
732	ܬܝܐ	ܐܢܬܝ ܐܡܪ ܩܘܒܠܐ
733	—	ܒܝܘܡܐ ܩܘܕܫܐ ܐܬܟܢܫ ܟܠܗ ܥܕܬܐ
734 (bis)	—	ܫܘܒܚܐ ܠܗܘ ܕܐܬܐ : ܐܒܐ ܡܪܝܡܐ

V

ܡܥܘܪ̈ܒܐ

CINQUIÈME CATÉGORIE : LES « MAOURBÉ »

ܩܝܢܬܐ ܡܕܢܚܝܬܐ

734	ܬܝܒ	ܡܫܒܚܝܢ ܠܡܪܝܡܐ
735	—	ܠܟܘܢ ܕܐܢܫܝܢ ܩܘܕܫܐ
736	ܬܝܓ	ܛܘܒܝܟܝ ܡܪܝܡ ܒܪܬ ܕܘܝܕ
737	—	ܐܡܪܐ ܕܐܒܐ ܡܠܟܐ

ܩܝܢܬܐ ܬܘܪܝܬܐ

738	ܬܝܕ	ܕܢܚܐ ܫܘܒܚܬܐ ܡܠܟܗ ܩܘܕܫܐ
739	ܬܝܗ	ܠܟܠ ܫܥܬܐ ܕܗܘܐ ܡܫܝܚܐ
740	—	ܠܗܘܢ ܕܡܢ ܡܥܡܕܢܘܬܐ ܕܗܘܐ ܡܫܝܚܐ
741	—	ܚܕܘܬ ܩܘܕܫܐ
742	ܬܝܘ	ܡܫܒܚܝܢ ܡܠܟܐ ܛܒܘܬܐ

Numéros	ܩܠܐ	

ܬܫܡܫܬܐ ܥܝܕܝܬܐ

Numéros	ܩܠܐ	
685	ܐܡܝ	ܒܫܘܒܚ̈ܐ ܕܡܫܝܚܘܬܟ : ܒܝܘܡܢ ܡܟܝܠ
686	ܐܡܝܗ	ܟܢܫܝܢ ܒܢ̈ܝܐ ܡܢ ܢܘܗܪܐ : ܒܪܡܫܐ ܐܡܘܗܝ ܗܘܐ ܡܠܟܐ
—	—	ܗܘ ܕܠܗܘܢ ܟܠ ܒܪ̈ܝܬܐ : ܡܠܡܠܟܝ ܒܡܠܟܘܬܐ ܩܕܝܫܬܐ
687	—	ܠܐ ܐܟܘܠ ܠܒܣܪܐ
688	—	ܡܠܡܠܟܝ ܕܫܡܝܐ : ܐܡܪܐ ܡܪܝܐ ܠܐܘܪ̈ܚܐ
689	ܐܡܝܘ	ܟܠ ܢܡܘܣ̈ܐ : ܟܡܐ ܩܕܝܫܝܢ
690	—	ܣܓܝܢ ܟܡܘܢܐ
691 _ 693	ܐܡܝܘ _ ܐܡܝ	ܡܫܝܚܐ ܕܡܠܟܝ ܢܘܗܪܐ
693	ܐܡܝ	ܐܟܪܝܣܛܐ ܡܪܢܐ ܡܠܟܐ
694	—	ܠܘܬܝ ܩܪܝܒ
695	—	ܢܘܗܪܗ ܕܡܠܟܐ ܒܪܐ ܕܐܠܗܐ
696	ܐܡܝܣ	ܐܬܘܪܝܝܬ ܡܪܢܐ
697	—	ܐܝܟ ܕܟܘܟܒܐ
698 (et) 698 (bis)	ܐܡܝܣ _ ܐܡܝܗ	ܟܠ ܡܠܐ ܘܫܡܥܝܢ
699	ܐܡܝܗ	ܒܪܐ ܕܠܐ ܙܒܢ

ܬܫܡܫܬܐ ܫܒܝܥܝܬܐ

Numéros	ܩܠܐ	
700	ܐܡܝܗ	ܫܘܒܚܐ ܕܒܪܐ ܡܪܢܐ : ܘܫܡܝܐ ܡܫܒܚܝܢ ܡܫܘܫܛܐ
701	ܐܝ	ܒܗܘ ܢܘܗܪܐ ܓܠܝܐ : ܒܫܘܒܚܐ ܕܡܘܪܝܐ ܩܕܝܫܬܐ
702	—	ܠܫܡܝܐ ܘܠܡܠܟܘܬܐ ܘܡܫܒܚܝܢ
703	—	ܕܟܠܐ ܐܠܐ ܕܡܢܐ : ܒܟܠ ܡܪܝ ܕܒܢ ܡܫܒܚܝܢ
704	ܐܡܐ	ܡܫܒܚܐ ܕܢܫܗ ܟܪܘܙܘܬܐ : ܡܫܠܡܢܐ ܕܡܫܠ ܡܫܝܚ
705	—	ܟܠܐ ܕܡܫܒܚܐ : ܡܢ ܐܠܗܐ ܐܝܟ ܐܘ ܒܪ ܫܡܐ
706	ܐܡܒ	ܫܒܝܚܐ : ܠܟܠܗܘܢ ܠܡܠܟܘܬܗ
707	—	ܒܝܘܡ ܟܪܝܐ ܩܘܡܐ : ܡܫܪܝܐ ܠܟܠܗܘܢ ܟܢܫܝ̈ܢ
708	—	ܟܡܫܡܠܝܢ ܡܢܝ : ܠܡܫܡܫ ܠܟܪܝܐ ܘܩܕܝܫ
709	ܐܡܝ	ܫܘܒܚ ܠܟܠܗ ܡܪܝ ܫܘܒܚ ܠܟܠܗ
710	—	ܒܟܠ ܡܢܝ ܘܒܪܢܫܐ ܠܟܠܐ
711	—	ܦܠܚܘܗܝ ܐܟܘܬ ܟܢ

ܬܫܡܫܬܐ ܐܚܪܢܝܬܐ

Numéros	ܩܠܐ	
712	ܐܡܝ	ܒܝܘܡܢ ܡܟܝܠ ܟܪܝܐ ܗܘ ܫܒܝܚܐ
713	—	ܟܡܐ ܒܫܘܒܚܐ ܩܕܝܫܬܐ

ܛܘܟܣܐ ܕܥܠܡܢܐ

Numéros	ܕܦܐ	
657	ܐܬܟ	ܐܡܪܐ ܕܩܡܗ
658	—	ܐܡܥܡܗܐ ܘܡܥܡܕܐ : ܠܟܘܢ ܐܘܟܡܢܐ
659	ܐܬܟܛ	ܐܚܝܢܝ ܕܐ ܐܡܪ ܠܟ
660	—	ܒܡܥܡܕܝܬܗ ܕܡܠܟܐ ܡܫܝܚܐ : ܡܥܡܕܢܐ ܘܐܘܪܚܐ ܘܩܠܐ ܕܒܢܘܗܝ
661	—	ܐܘ ܐܚܝܢܐ : ܒܪܐ ܩܕܝܫܐ
662	ܐܬܠܒ	ܒܩܘܠܣܐ ܡܠܟܐ ܘܡܪܝܐ : ܒܡܘܠܕܗ ܘܡܥܡܘܕܝܬܗ
663	—	ܒܢܝ ܢܘܗܪܐ : ܐܘ : ܒܢܝ ܢܘܗܪܐ
664	—	ܐܡܪܐ ܡܪܢܝܐ
665	ܐܬܠܗ	ܫܠܡܐ ܠܟܘܠܟܘܢ : ܒܟܠ ܒܢܝܢܢ
666	—	ܠܟܘܢ ܕܝܢ ܡܪܕܘܬܐ ܕܡܐ : ܩܐܡܐ ܘܠܐ ܚܙܝܢ ܒܐܬܪܘܬܐ
667	—	ܡܢ ܡܢ ܡܢ ܡܪܝܐ : ܟܕ ܡܫܝܚܐ ܡܠܟܗ ܕܐܪܥܐ
668	ܐܬܠܚ	ܡܫܒܚܝܢ ܠܟ ܡܪܢ : ܐܚܝܢܝ ܡܪܢܐ
669	—	ܡܫܝܚܐ ܠܗ ܠܐܪܥܐ
670	—	ܦܫܘܛܘ ܒܪܟܝܟܘܢ

ܛܘܟܣܐ ܡܫܝܚܝܐ

Numéros	ܕܦܐ	
671	ܐܬܡ	ܒܪܟܬܗ ܕܡܠܟܐ
672	—	ܡܪܢܝܬܐ ܡܪܝܐ ܡܢ ܩܕܡ ܠܟܘܢ
673	—	ܡܪܝܐ ܡܪܢܝܬܐ ܐܝܟ ܒܢܝܢ
674	ܐܬܡܕ	ܢܘܗܪܐ ܘܐܘܪܚ ܕܢܗܝܪܐ
675	—	ܒܪܘܟ ܕܫܪܒ ܠܡܥܡܕܝܬܐ
676	—	ܡܥܡܕܝܬܐ ܡܫܝܚܐ ܐܡܪܝܢ : ܚܠܝܬܐ ܐܠܗܐ ܕܡܫܝܚܐ
677	ܐܬܡܛ	ܒܫܠܡ ܡܫܝܚ ܐܢܐ
678	—	ܐܬܐܡܪܬ ܕܡܪܝܐ : ܚܠܝܬܐ ܕܠܥܠܡܝܢ ܡܢܝ
679	ܐܬܢ	ܣܓܝܘ ܒܥܡܡܐ
680	—	ܐܐ ܒܥܕܐܬܐ
681	ܐܬܢܐ	ܗܠܘܘܗܝ ܘܐܘܪܚ ܕܒܗܘܢ
682	ܐܬܢܛ	ܒܪܘ ܢܘܗܪܐ ܚܕܐ : ܢܩܦܐ ܘܐܬܕܟܪ ܥܠ ܦܘܠܘܣ
683	—	ܡܫܝܚܐ ܕܚܫܗ ܩܒܠ
684	ܐܬܢܕ	ܐܬܐܡܪܬ ܫܘܒܚܐ

Numéros	ܕܦܐ	
628	ܬܡܚ	ܡܟܡ ܟܠܝ ܡܠܟܗ ܕܡܠܘܬܐ
629	—	ܗܘ ܕܒܡܘܠܕܗ ܕܐܡܐ ܕܡܠܟܬܐ
630	—	ܒܪܟܐ ܐܢܐ ܡܪܝ
631	ܬܢܐ	ܗܘܝܬ ܒܥܕܪܢܐ : ܗܘܐ ܗܘܐ ܒܥܕܪܢܐ
632	ܬܢܒ	ܢܘܚ ܡܠܐܟܐ ܡܢ ܪܘܡܐ : ܒܩܘܒܠܗ ܕܡܒܪܟܬܐ
633	—	ܐܡܘ ܕܡܠܟܐ ܡܫܝܚܐ : ܒܢܝܐ ܕܐܒܐ ܡܫܝܚܢܐ
634	—	ܒܗܘ ܕܐܬܢܝܚ ܡܢ ܕܒܚܐ : ܐܘ ܢܗܘܪ ܐܘ ܦܘܪܩܢܐ
635	ܬܢܓ	ܒܗܘܢ ܒܢܝܐ ܩܠܐ ܡܫܝܚܐ : ܒܗܘܢ ܕܒܢܘܗܝ ܕܒܢܝܐ ܕܩܘܡ
636	—	ܒܥܕܬܐ ܕܫܒܚܬܐ ܡܠܐܟܐ
637	ܬܢܕ	ܦܪܘܩܢ ܒܦܘܩܕܢܐ ܒܪܐ ܩܘܡܐ
638	—	ܚܙܘ ܒܡܫܝܚܐ
639	ܬܢܗ	ܠܒܘܠܟܬܐ ܕܡܠܟܐ : ܒܒܪܗ ܚܕܬ

ܛܥܡܐ ܐܚܪܢܐ

Numéros	ܕܦܐ	
640	ܬܢܗ	ܟܠܐ ܡܘܕܘܬܝ
641	—	ܕܟܝ ܡܪܝܐ ܕܬܫܒܘܚܬܐ ܐܘܕܝ
642	ܬܢܘ	ܗܘ ܕܗܘܐ ܒܥܘܒܪܐ
643	—	ܢܩܘܐ ܒܡܪܢܬܐ : ܒܪܚܡܝ ܫܡܝܐ ܩܕܝܫܐ
644	ܬܢܙ	ܐܬܐ ܒܪ ܐܠܗܐ : ܒܝܘܠܕܐ ܩܕܝܫܐ
645	—	ܒܝܘܠܕܐ ܩܕܝܫܐ
646	—	ܗܐ ܫܪܝܬ : ܐܬܐ ܟܠܢ ܡܫܒܚܢܐ
647	ܬܢܚ	ܗܐ ܕܢܚܬ ܠܗ ܢܗܘܪܐ : ܠܟܠܝ ܠܡܫܒܚܘ ܡܪܢ
648	—	ܐܘܕܝ ܠܗ ܒܪܐ : ܐܠܗܐ ܗܘܐ ܡܪܢ
649	—	ܐܬܩܪܝܒ ܒܪܐ ܕܐܠܗܐ : ܡܘܬܒ ܠܝ
650	—	ܡܠܟܐ ܡܪܢ ܐܡܫܝܚ
651	ܬܢܛ	ܐܬܐ ܠܒܪܬ ܘܫܡܥܬ ܒܢܝܐ ܢܗܘܪܐ

ܒܥܘܬܐ ܕܡܚܐ

Numéros	ܕܦܐ	
652	ܬܢܛ	— ܒܪܝܬ ܡܪܝ ܫܡܝܐ : ܒܗܘܢ ܡܘܡܐ ܐܘܪܚ ܡܪܝ
653	ܬܣ	— — — — : ܒܒܪܘܟܬܐ ܦܩܚ ܐܡܪܗ ܐܘܪܚ
654	—	— ܐܡܝܢ ܢܒܥܐ
655	ܬܣܐ	— ܦܠܗܘܢ ܦܘܩܕܢܐ
656	ܬܣܒ	ܡܫܒܚܝܢ ܠܟ ܡܪܝܐ : ܗܐ ܫܒܩܢܐ ܡܟܠܝ

Numéros	ܕܦܐ	
547	ܬܠܘ	ܐܘ ܡܕܒܪܢ
548	ܬܠܙ	ܢܫܒܚ ܗܘܠܟ ܕܡܠܟܐ ܕܗܘܐ ܡܕܡܘܬ
549	ܬܠܚ	ܐܪܥܐ ܕܒܢܝܢ : ܟܕ ܢܢܩܦ ܡܢ ܠܗ ܟܕܕܐ
550	ܬܠܛ	ܡܕܘܪܗ ܕܡܫܝܚܐ ܡܠܟܢ
551	ܬܡ	ܦܘܪܩܢܢ ܡܢܟ ܢܒܥܐ
552	ܬܡܐ	ܒܐܡܢܗ ܕܪܘܚܐ ܡܕܒܪ ܫܡܝܐ
553	ܬܡܒ	ܐܪܙܗ ܕܪܘܚܐ ܡܨܝܐ
554	ܬܡܓ	ܐܘ ܐܢܫܝ ܢܐܠܠ

IV

ܥܢܝܢܐ

QUATRIÈME CATÉGORIE : LES « ‘ENIONÉ »

ܠܚܢܐ ܩܕܡܝܐ

611	ܬܦܚ	ܫܠܡܢ ܠܟ
612	—	ܢܘܗܪܐ ܕܡܢ ܢܘܗܪܐ : ܒܡܘܠܕܗ ܩܕܝܫܐ
613	ܬܦܛ	ܡܠܐܟܐ ܕܢܘܪܐ ܘܪܘܚܐ
614	—	ܥܘܒܐ ܕܟܒܪܐ ܡܢܗ : ܒܪܐ ܕܝܠܕܐ ܒܡܕܒܪܐ ܒܥܘܠܐ
615	—	ܫܒܝܚ ܠܟ ܡܪܢܐ ܢܘܗܪܐ
616	ܬܨ	ܠܒܝܬܐ ܢܘܢ ܐܝܟ ܡܘܪܒܐ
617	—	ܠܟ ܟܕܒܠܐ ܡܫܒܚܝܢܐ : ܒܡܘܠܕܐ ܡܠܟܐ ܡܘܦܝܐ
618	—	ܦܠܘܡܝ ܒܟܝܢܬܐ : ܟܠܐ ܡܪܟܒܐ
619	ܬܨܐ	ܠܟ ܗܘܝܘ ܕܠܒܠܐ
620	—	ܫܒܝܚܘ ܠܡܪܟܒܐ : ܫܒܝܚܘ ܠܒܪܗ ܟܠܐ
621	ܬܨܒ	ܠܟܝ ܕܠܫܠܡܐ : ܣܓܕ ܠܫܡܝܢܗ
622	—	ܒܡܘܠܕܐ ܩܕܝܫܐ : ܐܘ ܫܘܒܚܐ ܩܕܝܫܐ
623	—	ܕܒܫܡܗ ܕܢܘܡܣܐ
624	ܬܨܓ	ܘܡܫܒܚܝܢ : ܐܪܐ ܠܟ ܐܪܐ ܠܟ
625	—	ܒܟܠܠܐ ܕܐܒܘܗ ܕܡܫܢܝ

ܠܚܢܐ ܬܪܝܢܐ

626	ܬܨܕ	ܐܝܟ ܕܠܒܘܠܒܐ ܡܢܫܐ
627	—	ܡܫܝܚܐ ܐܠܗܝ : ܡܘܒܠܐ ܠܡܫܝܚܐ

Numéros	ܡܢܝܢܐ	
579	ܬܥܛ	ܡܫܒܚܐ ܘܕܚܝܠܐ ܕܟܠܐ
580	ܬܦ	— ܘܐܦܝܣ ܠܟ ܡܪܢ
581	ܬܦܐ	— ܘܦܪܘܩܐ ܡܫܒܚܐ
582	—	— ܘܡܫܝܚܐ ܡܠܟܐ
583	ܬܦܓ	— ܘܡܘܕܝܢܢ : ܘܐܘܪܘ ܕܢܨܚܐ
584	ܕ	— ܘܗܘ ܡܠܟܘܬܐ
585	—	— ܘܡܫܝܚܐ ܒܡܫܝܚܐ
586	ܘ	— ܘܟܠܗ ܡܠܟܘܗ ܕܟܘܪܐ
587 _ 589	—	— ܘܐܘ ܐܚܝ̈ܐ
589	ܛ	— ܘܐܝܟܢ ܕܒܫܒܚܐ
590	ܨ	— ܘܫܘܐ ܐܝܟܢ
591	ܨܐ	— ܘܕܝܢܐ : ܐܠܗܝܢ ܐܝܟܢ
592	—	— ܘܒܥܘܬܗ ܘܬܫܒܘܚܬܗ : ܐܢܐ ܘܠܐ ܡܢܝܢܐ
593	ܨܓ	— ܘܐܝܟ ܡܪܢ ܐܒܘܗܝ
594	—	— ܘܡܠܟܐ ܫܠܝܚܐ : ܐܪܙܐ ܕܡܫܘܕܥܢܘܬܐ
595	ܨܗ	— ܘܐܝܟܢ ܕܢܚܘܬܐ
596	—	— ܘܪܘܚܐ ܕܩܘܕܫܐ ܐܝܬܝܗ· ܗܘܬ·
597	—	— ܘܡܠܟܐ· ܪܘܚܐ ܡܢ ܪܘܡܐ
598	ܨܚ	— ܘܕܝܢܐ : ܫܠܡ ܡܪܝ ܘܕܡܘܬܐ
599	—	— ܘܫܡܝܐ ܘܐܪܥܐ
600	ܪ	— ܘܫܘܒܚܐ ܘܬܘܕܝܬܐ : ܠܐܒܘܟ ܐܚܝ̈ܐ
601	ܫ	— ܘܐܘ ܢܦܫܐ ܪܘܚܢܝܬܐ
602	ܫܒ	— ܘܗܢܐ ܝܘܡܐ ܫܒܝܚ ܡܪܢ
603 _ 606	ܫܓ _ ܫ	— ܘܡܫܝܚܐ ܠܟ ܡܪܢ ܘܠܟ ܡܫܒܚܝܢ : ܠܥܠܡ ܘܠܥܠܡܝܢ
606	ܫܘ	— ܘܐܫܬܒܚܬ ܒܡܘܠܕܟ : ܐܘ : ܘܡܢܘ ܢܟܠܐ : ܡܢ ܡܫܝܚ ܠܗ
607	ܫܙ	— ܘܐܠܗܢ ܠܟ
608	—	— ܘܢܒܝܐ ܘܫܠܝܚܐ ܢܫܒܚܘܢ
609	—	— ܘܐܝܟ ܡܪܢ
610	—	— ܘܡܠܟܐ ܘܟܠܗ : ܐܘ : ܕܥܕܬܐ

ܩܝܢܬܐ ܕܥܕܬܐ

544	ܬܡܕ	ܚܢܢ ܠܟܢܫܐ
545	ܬܡܗ	ܡܠܟܐ ܠܐ ܡܝܘܬ ܕܝܢ ܡܪܢ
546	ܬܡܘ	ܐܘ ܡܘܬܐ : ܦܫܘ ܠܟ ܡܪܢ

Numéros	ܕܦ̈ܐ	
507	ܩܣܙ	ܡܟܠܠܢܘ
508	ܩܣܚ	ܡܪܐ ܟܠܗ ܡܪܝܡܐ
509	ܩܠ	ܫܪܝ ܡܫܪܪܐ
510	ܩܠܐ	ܢܘܗܪ ܕܐܢܫܐ
511 – 511 (bis)	ܩܠܒ – ܩܠܗ	ܐܘܪܚܐ ܕܦܘܢܝܐ
512	ܩܠܗ	ܟܠ ܫܡܗ ܕܡܢܝܐ
512 (bis)	—	ܐܡܗܡ ܕܚܡܫܝܢܐ
513	ܩܠܐ	ܚܢܢܐ ܕܡܪܢ ܐܦܪܝܡ : ܐܡܪ ܡܕܪܫܐ

III

ܡܕܪ̈ܫܐ

TROISIÈME CATÉGORIE : LES « MADROCHÉ »

511 – 522	ܩܠܗ – ܩܡܕ	ܡܕܪ̈ܫܐ ܕܩܠܗ ܡܪܝܐ
522 – 530	ܩܡܕ – ܩܡܣ	— ܕܐܚܐ ܕܡܪܝ ܥܒܕܐ
530 – 544	ܩܡܣ – ܩܡܚ	— ܕܗܘܢ ܦܘܠܘܣ
555 – 563	ܩܢܐ – ܩܢܓ	— ܕܦܪܘܣܘܦܐ
563 – 563 (bis)	ܩܢܓ – ܩܢܕ	— ܕܟܠܗ ܡܠܟܐ : ܡܠܟܐ ܡܫܝܚܐ
564 – 565	ܩܢܕ – ܩܢܗ	— ܕܥܘܕܪܢܐ ܐܦܪܝܡ : ܒܪܘܡܝܢ ܘܒܬܘܠܐ
565 – 566	ܩܢܗ – ܩܢܘ	— ܕܥܘܕܪܢܐ ܐܦܪܝܡ : ܚܕܝܘ ܡܢ ܒܪܘܢܐ
566 – 568	ܩܢܘ – ܩܢܚ	— ܕܐܬܦܠܓܘ ܗܘܘ ܡܠܟܘܬܐ
— —	— —	— ܕܡܢܘܬܗ ܡܢ ܡܫܝܚܐ ܗܘ : ܠܗ ܢܣܒ ܕܡܢ ܗܘ
568 – 570	ܩܢܚ – ܩܢܛ	— ܕܬܘܒܢ ܠܟ ܘܦܐ : ܗܘ ܡܬܩܒܠ ܗܘ
570	ܩܢܛ	— ܕܗܘܐ ܢܘܗܪܐ ܐܬܐ ܒܪܘܐ
571	—	— ܕܐܘ ܒܥܘܬܐ ܕܐܚܝܐ
572	ܩܢܝ	— ܕܐܦܝܐ ܕܡܢ ܘܐܚܘܬܐ
—	—	— ܕܡܪܢ ܠܟܠܗ
573	—	— ܕܚܘܒܒܐ ܒܪܐ ܕܚܡ
574	ܩܢܝܒ	— ܕܐܘܗܘ ܒܥܩܒܐ : ܐܡܪܐ ܡܪܝܡ
575	—	— ܕܝܘܡ ܒܪܘܚܐ : ܟܠ ܫܡܗ ܒܫܡܗ
576	ܩܢܝܓ	— ܕܐܘܡ ܒܢܬܐ
577	ܩܢܝܗ	— ܕܐ ܐܘ ܕܢܘܫܦܐ
578	—	— ܕܐܘ ܠܥܠܡܝܢ

Numéros	ܕܦܐ	
262 _ 271	ܩܨܕ – ܩܨܙ	ܕܘܟܪܐ ܚܕܐܘܬܗ ܐܠܗܝܬܐ
271 _ 280	ܩܨܙ – ܩܨܛ	ܒܫܠܐ ܕܡܠܟ ܐܘܪܗܝ
280 _ 289	ܩܨܛ – ܪ	ܒܪܡܫܐ ܒܚܘܒ ܐܒܘܢ
289 _ 300	ܪ – ܪܒ	ܒܪܡܫܐ ܕܡܠܟܘ ܒܗ ܟܐܢܐ
300 _ 309	ܪܒ – ܪܗ	ܒܐܘܪܚ ܡܢܝ
309 _ 318	ܪܗ – ܪܛ	ܕܝܠܗ ܠܐ ܢܣܟܐ
318 _ 327	ܪܛ – ܪܝ	ܗܒ ܠܗ ܠܢܦܫܝ
327 _ 337	ܪܝ – ܪܝܛ	ܠܐ ܒܪܢܫܐ ܘܠܐ ܠܡܠܐܟܐ
337 _ 348	ܪܝܛ – ܪܟܗ	ܠܐ ܬܬܥܠܒܘܢ
348 _ 357	ܪܟܗ – ܪܟܛ	ܠܟ ܡܪܝܐ ܡܫܒܚܝܢ
374 _ 383	ܪܡܛ – ܪܢܗ	ܒܫܠܡܐ ܪܘܡܐ
383	ܪܢܗ	ܡܠܐܟܐ ܡܢܗܪܐ
384 _ 394	ܪܢܗ – ܪܢܛ	ܡܢ ܐܝܟܐ ܡܪܐ ܕܝܢܐ ܠܟ
394 _ 402	ܪܢܛ – ܪܣ	ܡܫܝܚܐ ܠܐ ܐܗܘܬܐ ܡܢܢ
402 _ 411	ܪܣ – ܪܣܗ	ܡܫܠܡ ܢܘܗܪܐ ܘܐܣܟܡܐ
411 _ 411 (bis)	ܪܣܗ	ܫܒܘܪܐ ܐܦܣܩܘܦܘܬܐ
412 _ 422	ܪܣܗ – ܪܥ	ܫܒܘܪܐ ܗܘܐ ܦܬܓܡܐ
422 _ 424	ܪܥ – ܪܥܒ	ܫܒܘܪܐ ܦܬܚܘ ܬܪܥܝܟܘܢ
424 _ 435	ܪܥܒ – ܪܥܗ	ܟܠ ܚܝܠܐ ܕܫܡܝܐ
435 _ 438	ܪܥܗ – ܪܥ	ܟܡܐ ܦܠܓܘܗܝ ܡܫܒܚܝܢ
438 _ 448	ܪܥ – ܫܛ	ܦܬܚ ܠܢ ܐܘܪܚܗ
357 _ 366	ܪܡܗ – ܪܢܗ	ܩܕܝܫܘ ܐܠܗܐ ܕܪܚܡܐ
366 _ 374	ܪܢܗ – ܪܡܛ	ܩܕܝܫܘ ܠܐܠܗܐ ܕܒܪܐ
448 _ 457	ܫܛ – ܫܗ	ܡܫܒܚܝܢ ܡܪܝܐ
457 _ 466	ܫܗ – ܫܗ	ܡܫܒܚܝܢ ܡܢܝ
466 _ 474	ܫܗ – ܫܛ	ܫܘܫ ܠܒܪܘܢ
474 _ 483	ܫܛ – ܫܗ	ܫܘܫܠܡܘ
483 _ 485	ܫܗ – ܫܗ	ܫܠܡܗ ܕܐܒܐ
485 _ 497	ܫܗ – ܫܗ	ܐܬܚܕܝ ܒܫܠܡܐ
497 _ 505	ܫܗ – ܫܕܗ	ܩܠܐ ܕܡܫܬܘܕܥ ܡܢ ܐܠܦܐ ܩܠܐ : ܐܘܪܚܐ ܕܫܒܚܘܬܗ

ܩܠܐ ܓܢܝܙܐ

3° Les « Qolé Ghnizé »

505	ܫܕܗ	ܩܘܡܘ ܒܫܠܡܐ
506	ܫܕܐ	ܕܢܚ ܒܪ ܡܠܟܐ

II

ܩܳܠܶ̈ܐ

DEUXIÈME CATÉGORIE : LES « QOLÉ »

ܩܳܠܶ̈ܐ ܫܰܗܪ̈ܳܝܶܐ

1° Les « Qolé Chahroyé »

Numéros	ܕܦ̈ܐ	
65 _ 73	ܡܚ _ ܢܘ	ܒܚܕܒܫܒܐ ܐܬܚܙܝ
73 _ 82	ܢܘ _ ܣܐ	ܗܘܕܘ ܠܡܪܝܐ
82 _ 91	ܣܐ _ ܣܛ	ܐܘܪ ܕܢܘܗܪܐ
91 _ 100	ܣܛ _ ܥܘ	ܫܘܒܚܐ ܠܒܪܐ
100	ܥܘ	ܠܟܘܢ ܗܘ ܡܪܢܐ ܡܫܒܚܝܢ
101 _ 109	ܥܙ _ ܦ	ܠܡܪܝܡ ܝܠܕܬ ܐܠܗܐ
109 _ 119	ܦ _ ܨ	ܠܟܗܢܘܬܐ ܘܡܫܡܫܢܘܬܐ
119 _ 129	ܨ _ ܨܗ	ܡܐ ܕܫܡܥܝܢ ܙܕܝܩ̈ܝܟܘܢ
129 _ 137	ܨܗ _ ܨܛ	ܡܪܗ ܕܪܚܡܐ
137 _ 146	ܨܛ _ ܩܘ	ܡܪܝܐ ܡܪܢ
146 _ 154	ܩܘ _ ܩܝ	ܡܫܝܚܐ ܬܚܢܢܘܗ ܠܒܪܝܬ
154 _ 163	ܩܝ _ ܩܝܗ	ܫܘܪܘܗܝ ܐܝܟܘ
163 _ 172	ܩܝܗ _ ܩܠ	ܟܠ ܚܕ ܠܚܕ
172 _ 186	ܩܠ _ ܩܠܗ	ܫܘܫܢܐ
186 _ 194	ܩܠܗ _ ܩܢ	ܐܘܪ ܠܬܪܐܠܐ

ܩܳܠܶ̈ܐ ܫܚܺܝܡܶ̈ܐ

2° Les « Qolé Sheḥimé »

194 _ 203	ܩܢܒ _ ܩܢܛ	ܐܝܟ ܦܛܪܘܣ ܘܦܘܠܘܣ ܐܚܘܗܝ
203 _ 216	ܩܢܛ _ ܩܣܗ	ܐܢܐ ܐܢܐ ܢܘܗܪܐ ܕܥܠܡܐ
216 _ 225	ܩܣܗ _ ܩܥ	ܐܝܟ ܫܘܪܐ ܡܫܬܒܚܐ
225 _ 234	ܩܥ _ ܩܥܗ	ܕܝܫܘܥ ܫܡܫܐ
234 _ 243	ܩܥܗ _ ܩܦܐ	ܒܗܘ ܙܩܝܦܐ
243 _ 252	ܩܦܐ _ ܩܦܗ	ܒܟܝ ܙܩܝܦܐ
252 _ 262	ܩܦܗ _ ܩܨܒ	ܒܬܘܕܝܬܐ ܕܟܢܫܐ

ܦܘܼܪܢܵܣ

TABLE DES MATIÈRES

I

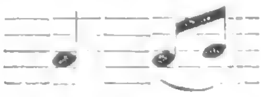
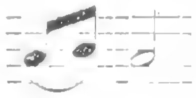
ܒܳܥܘܳܬܳܐ ܘܩܘܼܠܵܐ

PREMIÈRE CATEGORIE D'HYMNES: LES « BOWOTHO »

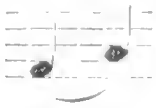
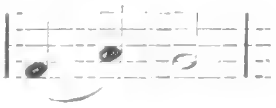
Numéros	ܪ̈ܫܐ	
		1° : ܒܳܥܘܳܬܳܐ
1 – 33	ܐ – ܠܓ	ܒܳܥܘܳܬܳܐ ܕܡܳܪܝ ܐܦܪܶܝܡ ܘܡܳܪܝ ܝܰܥܩܘܒ ܘܡܳܪܝ ܒܰܠܰܝ
34 – 44	ܠܕ – ܡܕ	— ܕܪ̈ܘܡܝܐ
45 – 46	ܡܗ ܡܘ	— ܕܐܪܡܢܝܐ
47	ܡܙ	— ܕܢܝܢܘܝ̈ܐ
48 – 51	ܡܚ – ܢܐ	— ܕܫܡ̈ܝܐ
52	ܢܒ	— ܕܡܪܝܐ ܕܡܪ̈ܝܐ
53 (et) 882	ܢܓ (ܘ) ܐܘܦܒ	— ܕܒܢ̈ܝܬܐ
54 – 65	ܢܕ – ܣܗ	— ܕܬܘܕ̈ܝܬܐ ܡܫܬܩܠܐ
881	ܐܘܦܐ	— ܕܒܥܘܬܐ ܒܥܠܡܐ
		2 : ܩܘܠ̈ܐ
1 – 34	ܐ – ܠܕ	ܡܢ ܩܪ̈ܝܢܐ ܠܥܡܝܕܐ
38	ܠܚ	ܩܘܠ̈ܐ ܕܪ̈ܘܡܝܐ
842	ܐܘܡܒ	— ܕܫܡ̈ܝܐ
840	ܐܘܡ	— ܓܢ̈ܒܪܐ

P. 411, nº 610, 1ère portée, 4e mesure, au lieu du 2e *do*, lire *si*.

P. 442, nº 681, 8e portée, commencement de la 3e mesure, au lieu de

 , lire 

P. 449, nº 698, 2e portée, 1e mesure, au lieu de

 , lire 

P. 457, nº 720, 1ère portée, 5e mesure, au lieu de *ré*, lire *do*.

P. 469, nº 748, 3e portée, 3e mesure, après $\frac{3}{4}$ lire *ré* noire.

P. 499, nº 798, 3e portée, 5e mesure, au lieu du 2e *ré*, lire *mi*.

P. 544, nº 815, 3e portée, au lieu du 2e *la*, lire *sol*.

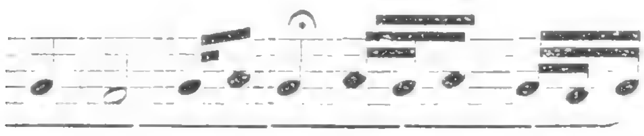
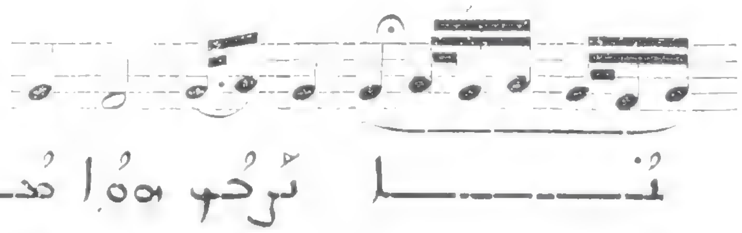
P. 566, nº 823, 2e portée, au lieu du 2e *la*, lire *sol*.

P. 571, nº 827, 3e portée, 5e mesure, au lieu du 2e *si* ♭, lire *la*.

» » 4e portée, 1ère mesure, au lieu du 2e *si* ♭, lire ré.

P. 574, nº 831, 5e portée, au lieu du 1er *do*, lire *la*.

P. 576, nº 832, 1ère portée, au lieu de :

 lire : 

P. 585, nº 844, dernière portée, au lieu du 1er *ré*, lire *si*.

P. 615, nº 873, 2e portée, 3e mesure, au lieu de *la*, lire *sol*.

P. 616, nº 876, 2e portée, 2e mesure, au lieu de *mi*, lire *ré*.

P. 173, n° 230, 1ère portée, 3e mesure, au lieu de *do* , lire *do* .

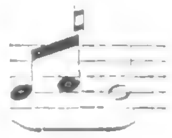
» » » 5e mesure, au lieu de *mi*, lire *ré*.

P. 180, n° 237, 2e portée, dernière mesure, au lieu de *si*, lire *la*.

P. 192, n° 262, 3e portée, 1ère mesure, au lieu de *sol-la*, lire *la-si*.

P. 205, n° 284, 4e portée, 1ère mesure, au lieu de *la*, lire *sol*.

P. 215, n° 306, 5e portée, 1ère mesure, au lieu de *mi*, lire *fa*.

P. 221, n° 315, 3e portée, au lieu de , lire 

P. 228, n° 328, 2e portée, 3e mesure, au lieu du 1er *sol*, lire *fa*.

P. 246, n° 357, 4e portée, 1ère mesure, au lieu de *mi*, lire *fa*.

P. 253, n° 364, 4e portée, 6e mesure, au lieu du 1er *fa*, lire *mi*.

P. 254, n° 365, 1ère portée, 7e mesure, au lieu de *la-sol*, lire *si-la*.

P. 262, n° 373, 1ère portée, 8e mesure, au lieu de *mi*, lire *fa*.

P. 271, n° 386, 2e portée, 4e mesure, au lieu des 2 *croches*, lire 2 *blanches*.

P. 282, n° 404, 1ère portée, 1ère mesure, au lieu de 2 *noires*, lire 2 *croches*.

P. 286, n° 413, 2e portée, 2e mesure, au lieu du 2e *fa*, lire *mi*.

P. 300, n° 443, 6e portée, 2e mesure, au lieu du *la*, lire *mi*.

P. 302, n° 446, 2e portée, 4e mesure, au lieu du *fa*, lire *la*.

P. 305, n° 455, 1ère portée, au lieu de $\frac{3}{2}$, lire $\frac{3}{4}$.

P. 318, n° 491, 1ère portée, ajouter un *sol* entre *mi-sol*, et reculer d'une syllabe le texte syriaque.

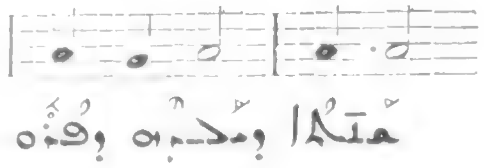
P. 338, n° 513, 7e portée, 2e mesure, au lieu de $\frac{4}{2}$, lire $\frac{3}{2}$.

P. 349, n° 531, 1ère portée, 5e mesure, au lieu de 2 *croches*, lire 2 *noires*.

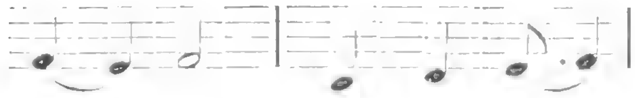
P. 359, n° 540, 1ère portée, au lieu du 3e *sol*, lire *la*.

P. 362, n° 544, au lieu de *fa dièze*, lire partout *sol dièze*.

P. 387, n° 565, 4e portée, à la suite de ܡܟܝܟܐ , ajouter sous les mêmes notes ܘܐܦܬܗ ܡܟܝܟܐ

P. 398, n° 582, 3e mesure, lire : 

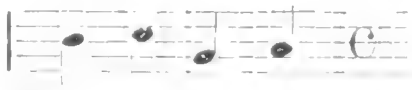
P. 11, n° 56, 1ère portée, 1ère mesure, au lieu de *ré-mi*, lire *fa-sol*.

P. 45, n° 63, 5e portée, lire : 

P. 53, n° 70, à partir de la 3e portée, placer tous les signes 𝄐 sur la *blanche précédente*.

P. 57, n° 76, 5e mesure, à partir du dernier *do*, le texte syriaque est en avance d'une syllabe sur les notes.

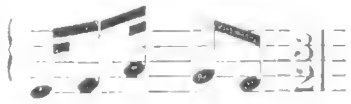
P. 58, n° 78, 1ère portée, 4e mesure, lire :

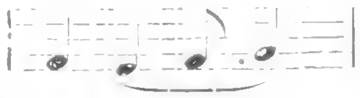
P. 66, n° 89, 3e portée, 3e mesure, lire : 

P. 67, n° 90, 6e portée, lire tous les *si*, si, ( ).

P. 71, n° 95, 4e portée, 2e mesure, *(mi)*, au lieu d'une *noire*, lire une *blanche*.

P. 73, n° 97, 5e portée, 2e mesure, au lieu du *sol* final, lire *la*.

P. 74, n° 99, 4e portée, 1ère mesure, lire ainsi :
P. 75, » 4e portée, 4e mesure, » 

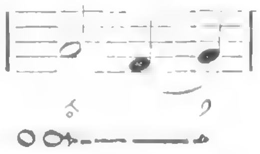
P. 78, n° 105, 2e portée, 1e mesure, lire ainsi : 

P. 85, n° 114, 5e portée, 2e mesure, au lieu de $\frac{3}{4}$, lire $\frac{3}{2}$.

P. 87, n° 116, 4e portée, 3e mesure, ajouter *sol* entre *fa-la*.

P. 89, n° 118, 1ère portée, 1ère mesure, supprimer ♮.

P. 93, n° 124, 4e portée, entre la 5e et la 6e mesures, ajouter :



P. 97, n° 133, 1ère portée, 5e mesure, au lieu de *mi-fa*, lire *fa sol*.

P. 121, n° 164, 3e portée, 5e mesure, au lieu de $\frac{3}{2}$, lire $\frac{3}{4}$.

P. 132, n° 173, 1ère portée, 4e mesure, lire *fa* le 2e *mi*.

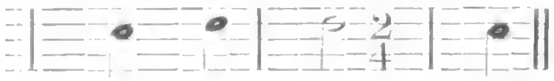
P. 154, n° 200, 1ère portée, 5e mesure, au lieu de *la blanche*, lire *la noire*.

P. 166, n° 217, 4e portée, dernière mesure, au lieu de *si*, lire *la*.

P. 168, n° 221, 2e portée, 3e mesure, au lieu du 2e *fa*, lire *sol*.

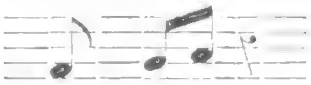
ERRATA

P. 6, n° 8, $1^{\text{ère}}$ portée, dernières mesures, lire ainsi :



P. 7, n° 9, lire le 1^{er} *la* :

P. 7, n° 9, 4^{e} portée, supprimer, au commencement :

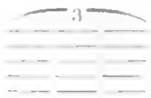


P. 12, n° 15, 2^{e} portée, 7^{e} mesure, lire ainsi :

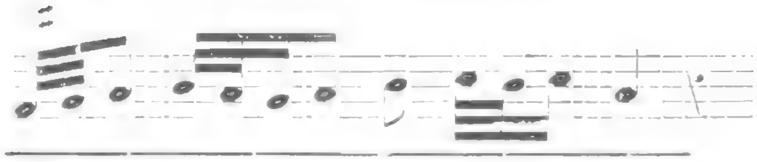
P. 13, n° 16, entre la 6^{e} et la 22^{e} mesure, lire tous les *si* ainsi :

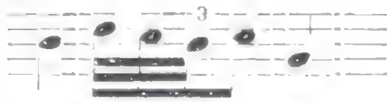
P. 13, n° 17, 3^{e} portée, lire ainsi :

P. 14, n° 18, 6^{e} portée, $1^{\text{ère}}$, 3^{me}, 7^{me}, 8^{me} mesures, lire ainsi :



P. 16, n° 21, 3^{e} portée, à la fin, lire ainsi :



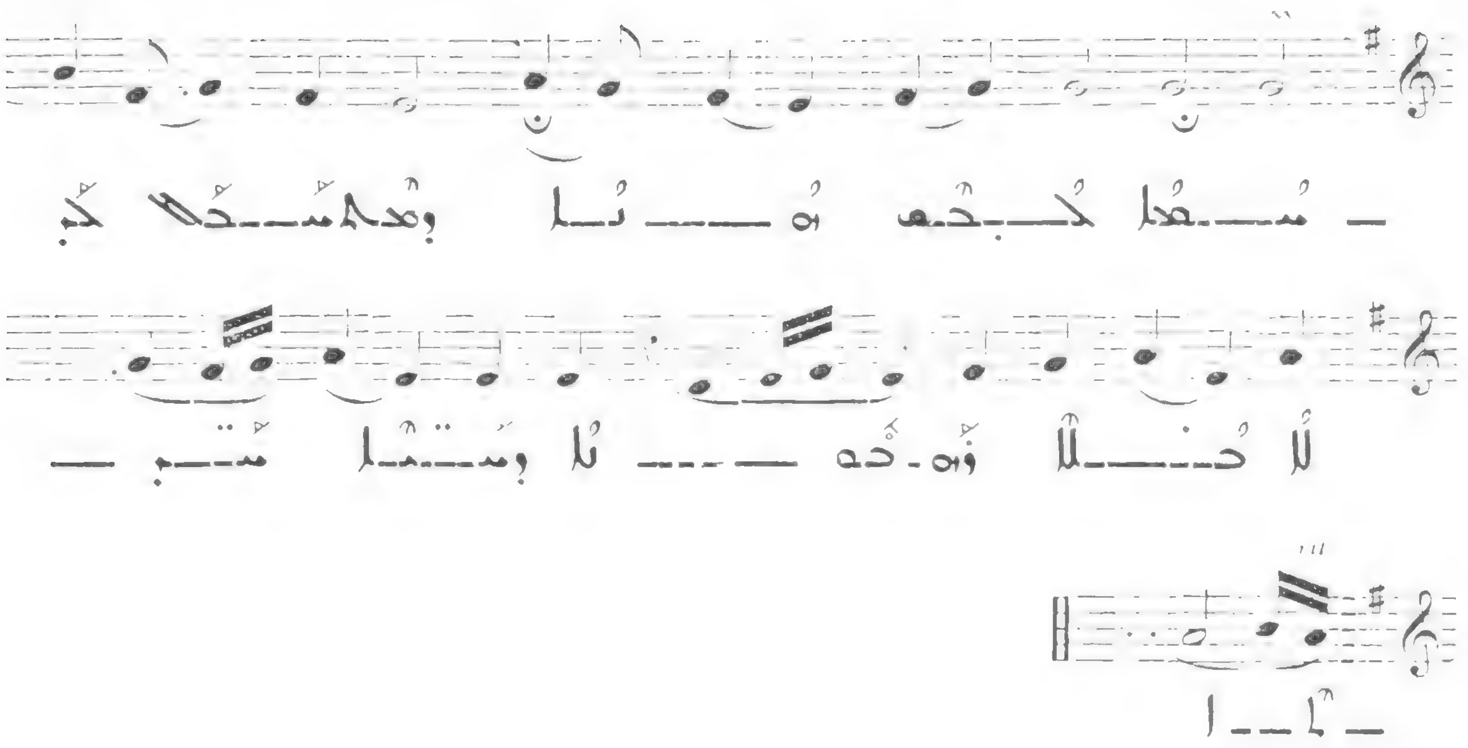
P. 20, n° 25, 2^{e} portée, à la fin, lire ainsi : 

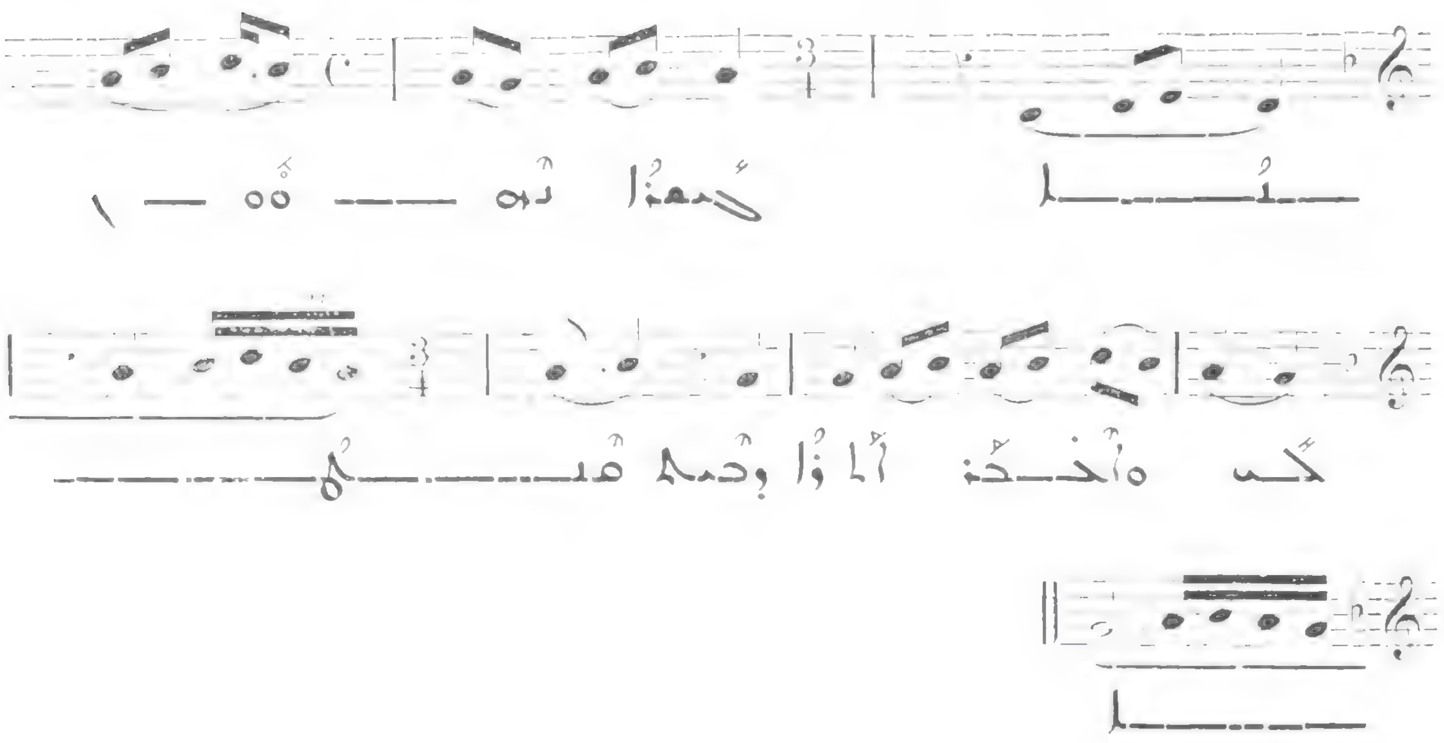
P. 22, n° 28, 4^{e} portée, 6^{e} mesure, au lieu du 2^{e} *fa*, lire *mi*.

P. 25, n° 33, après le 1^{er} soupir, au lieu de *la*, lire *si*.

P. 32, n° 40, 2^{e} portée, 4^{e} mesure, au lieu de , lire

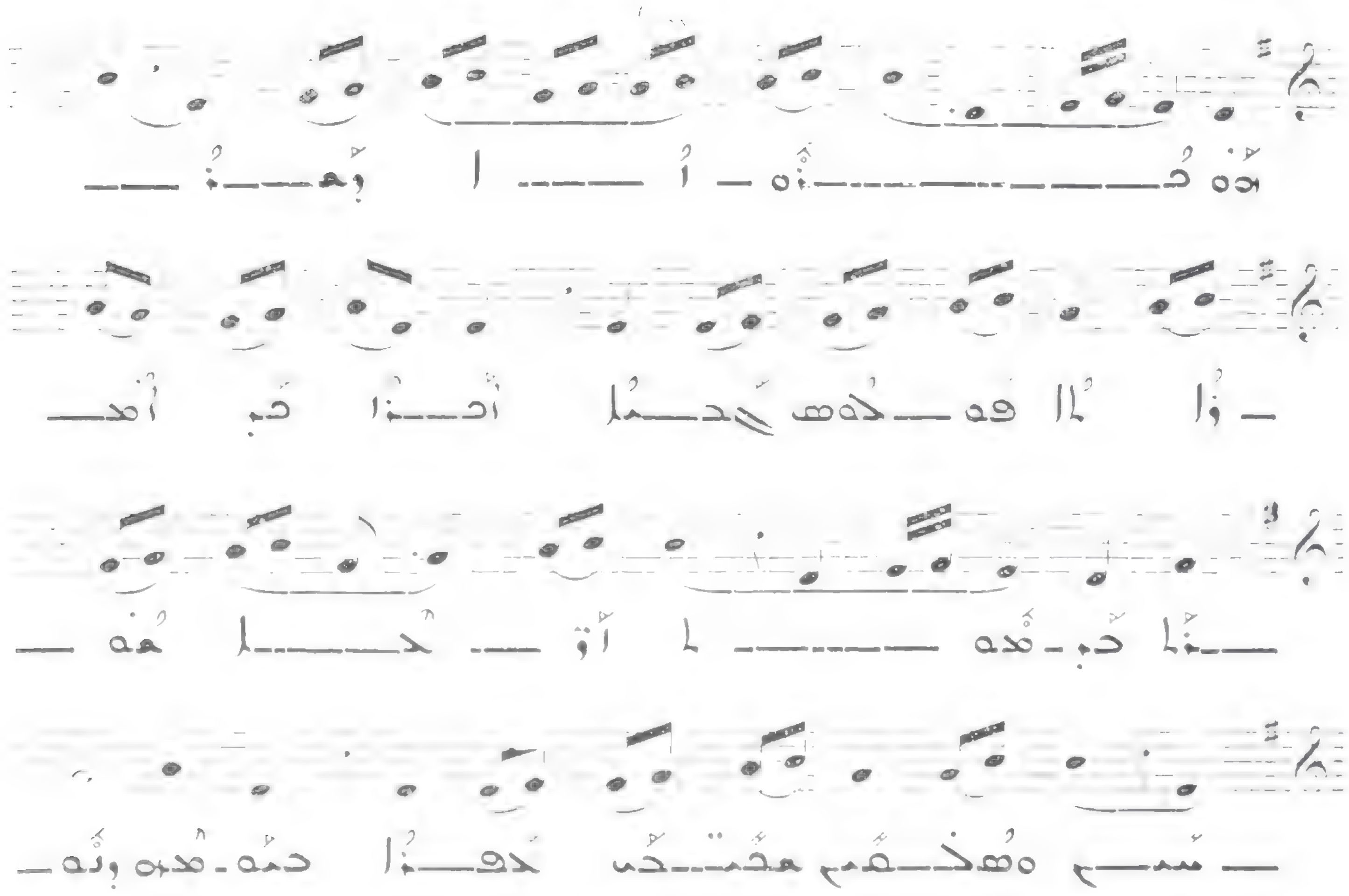
P. 38, n° 50, 2^{e} portée, 2^{e} mesure, lire ainsi :

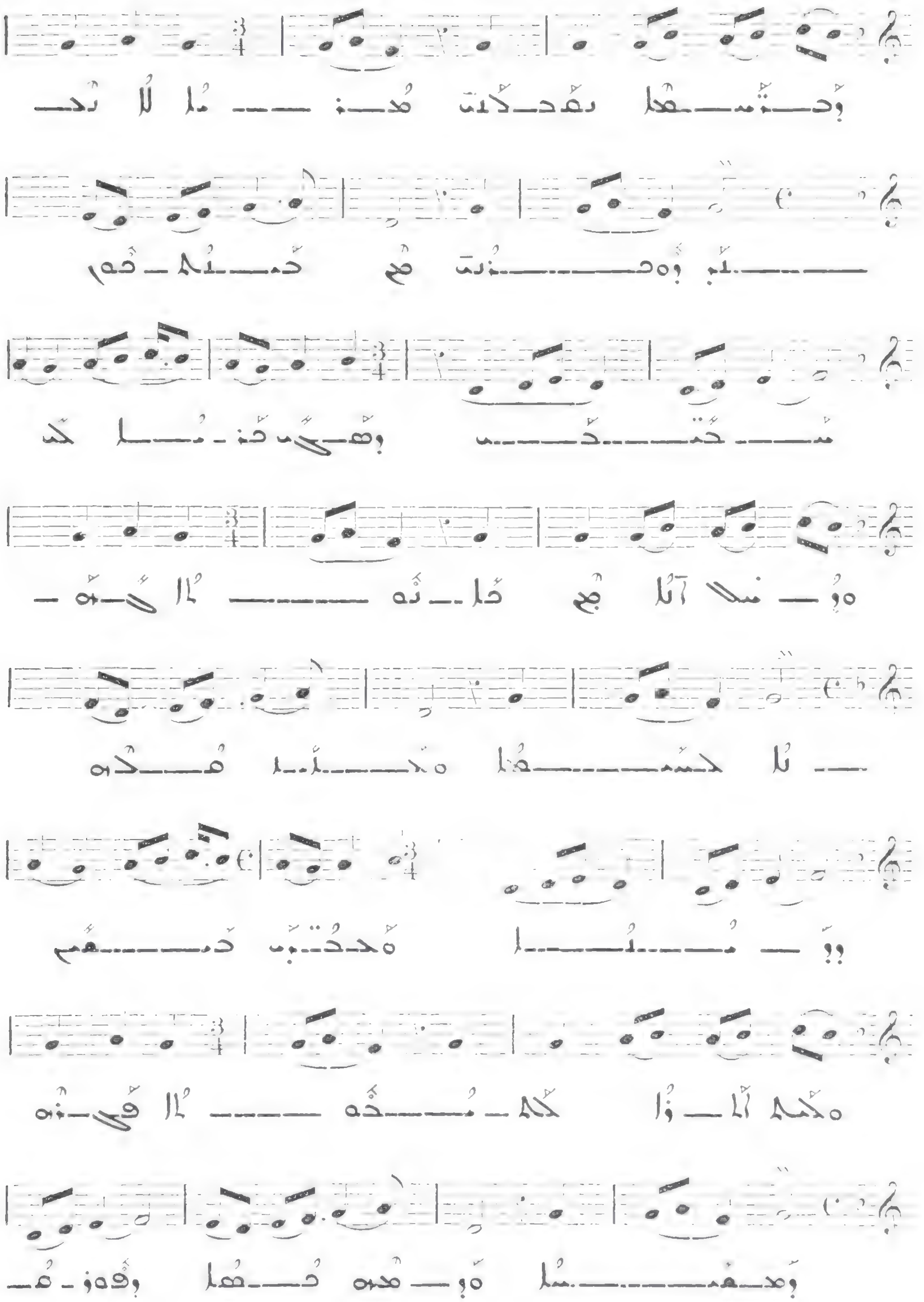


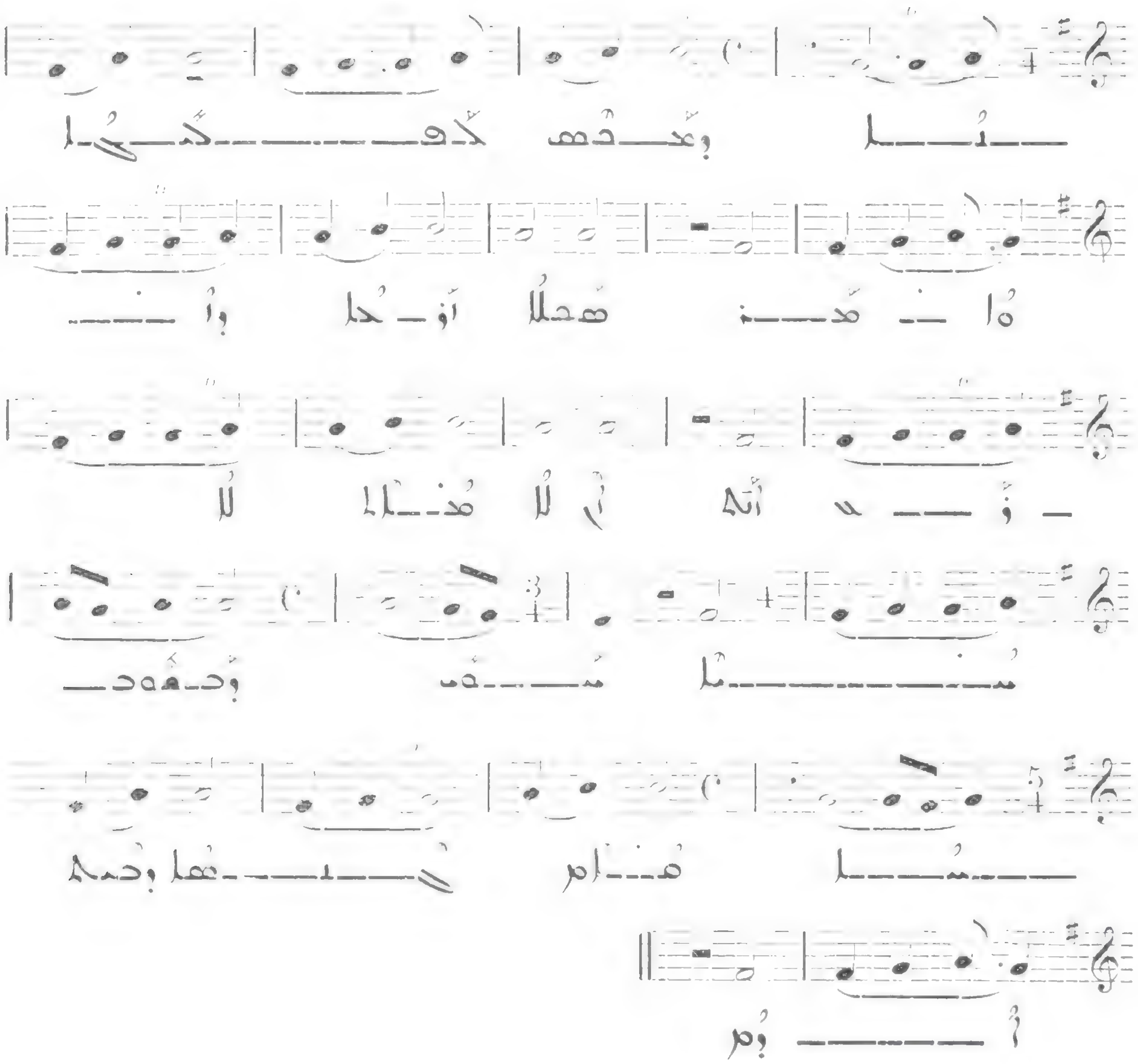


910 ܗܘ ܒܪܘܪܐ ܕܫܪܪܐ

Allegretto



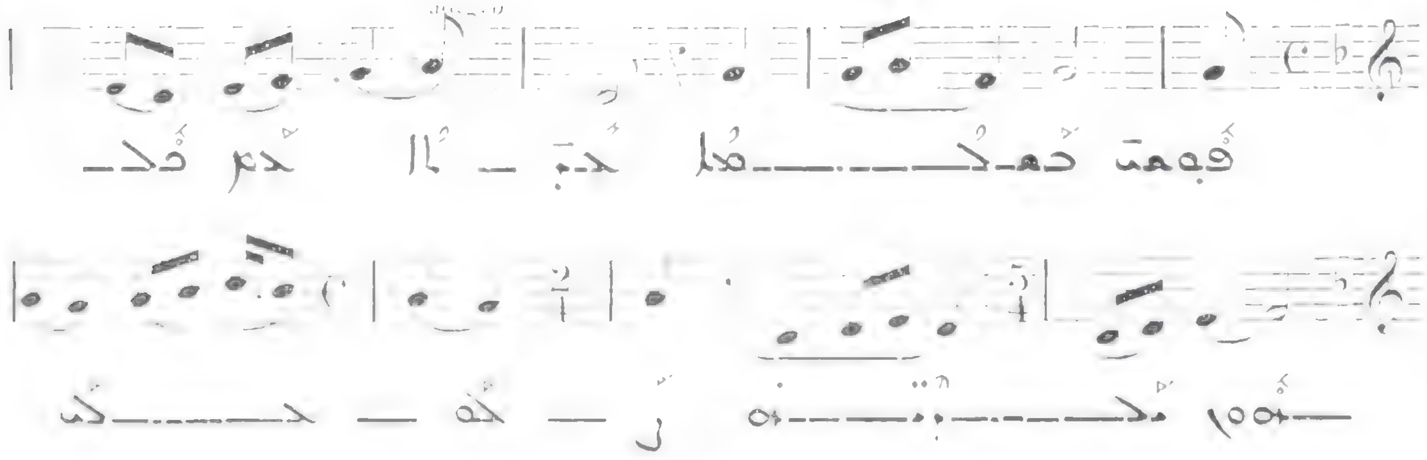


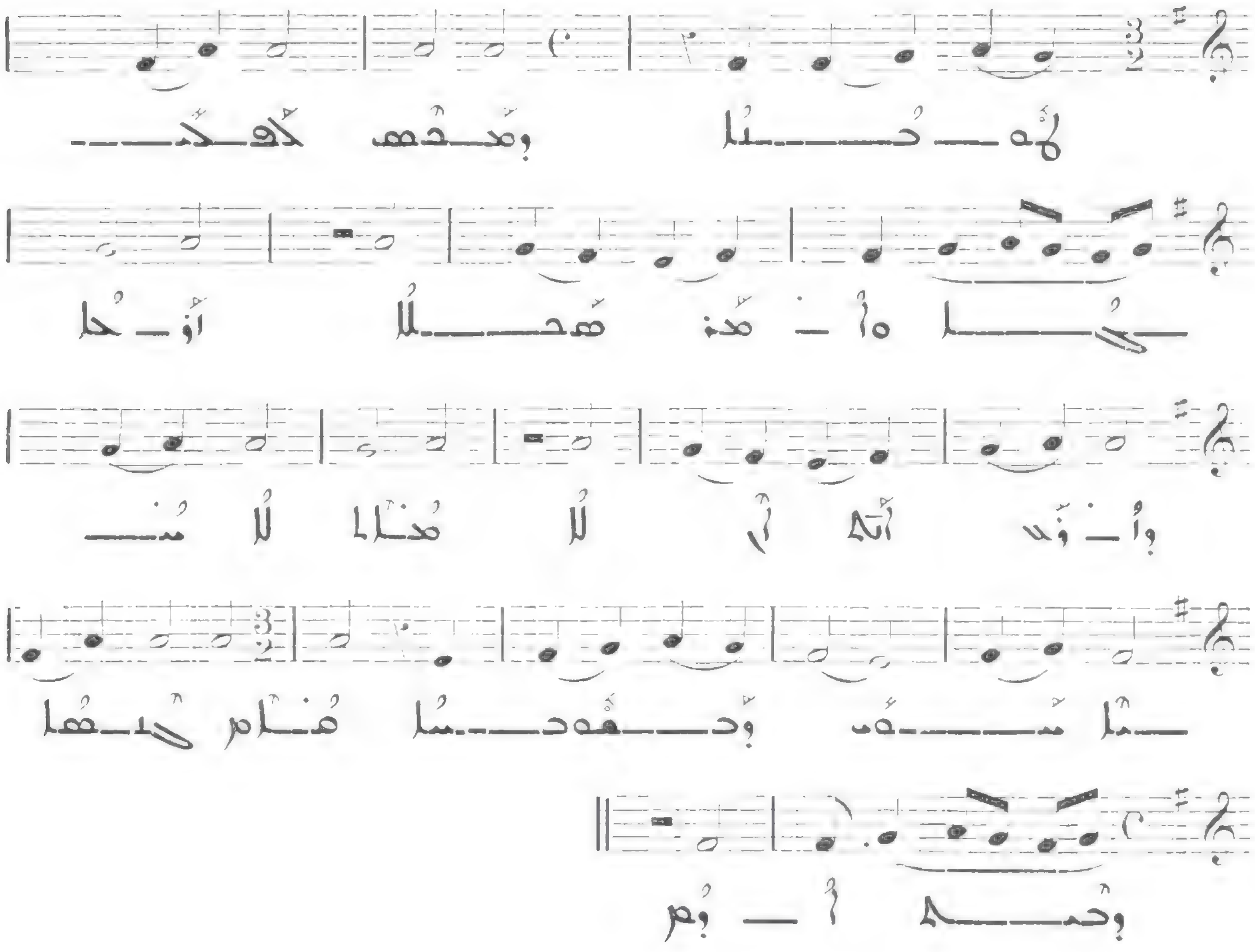


ܩܘܡܘ ܒܫܠܡܐ ܐܚܝ̈ܐ

909

Andante

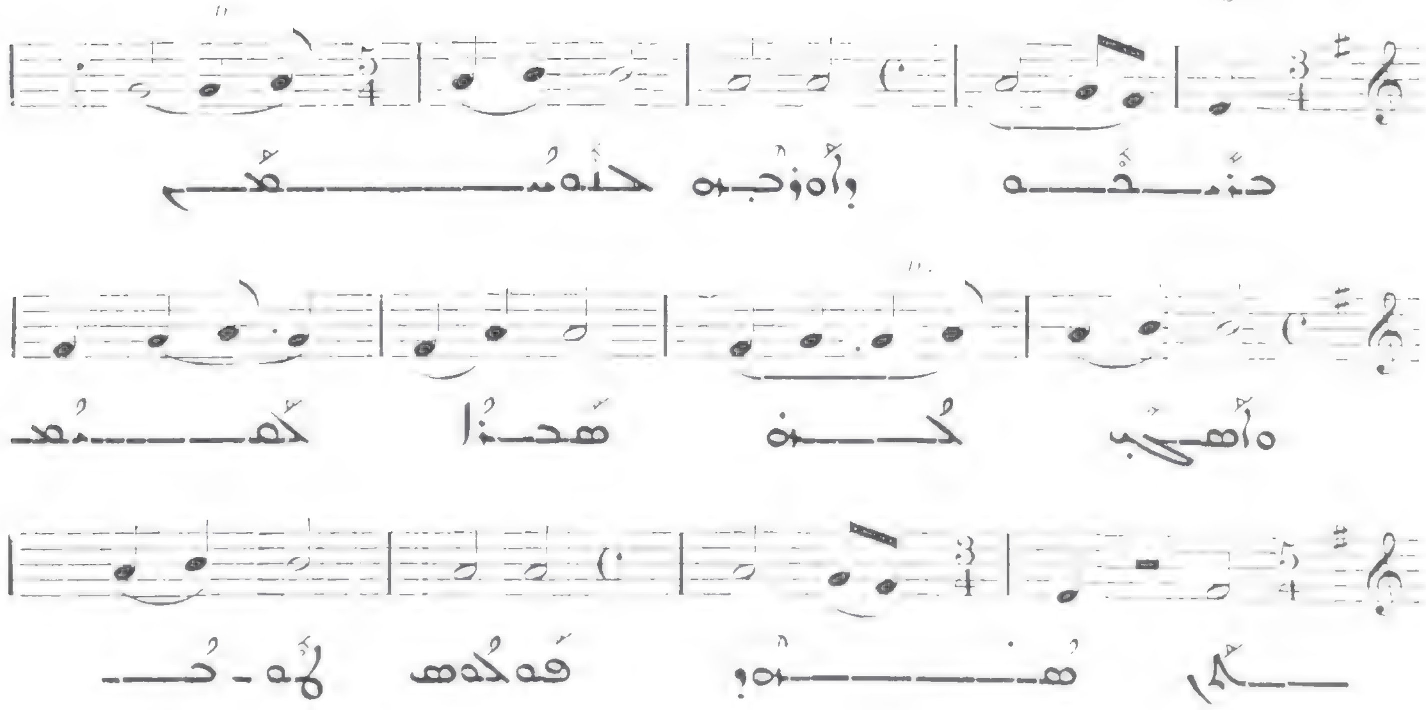


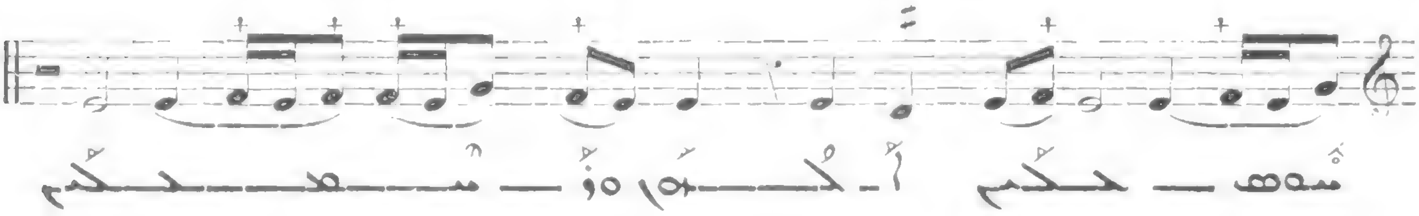


908

Allegro molto

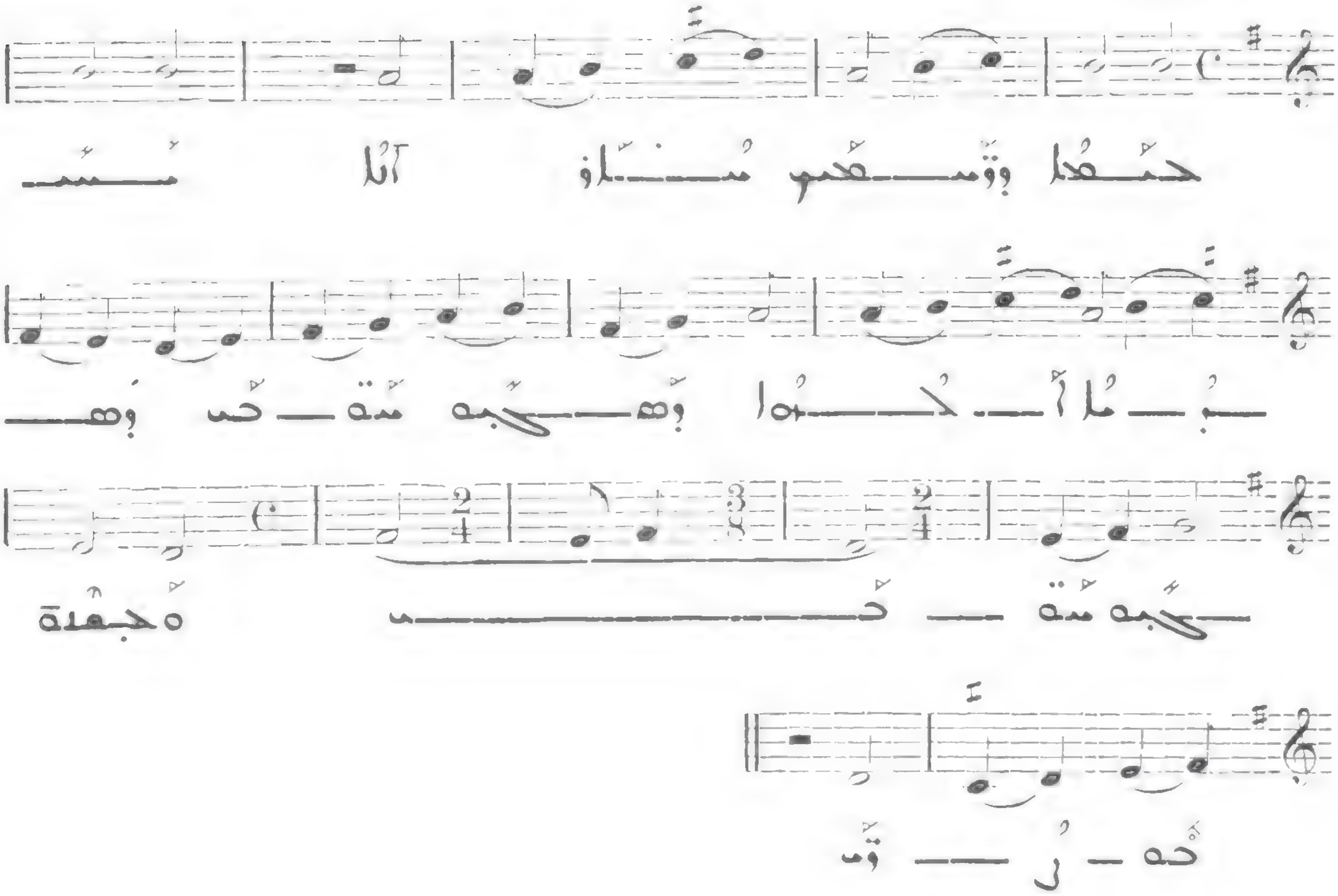
III V





906 ܒܫܡܝܐ ܕܢܫܩܘ ܚܝܠܘ ܐܠܐ

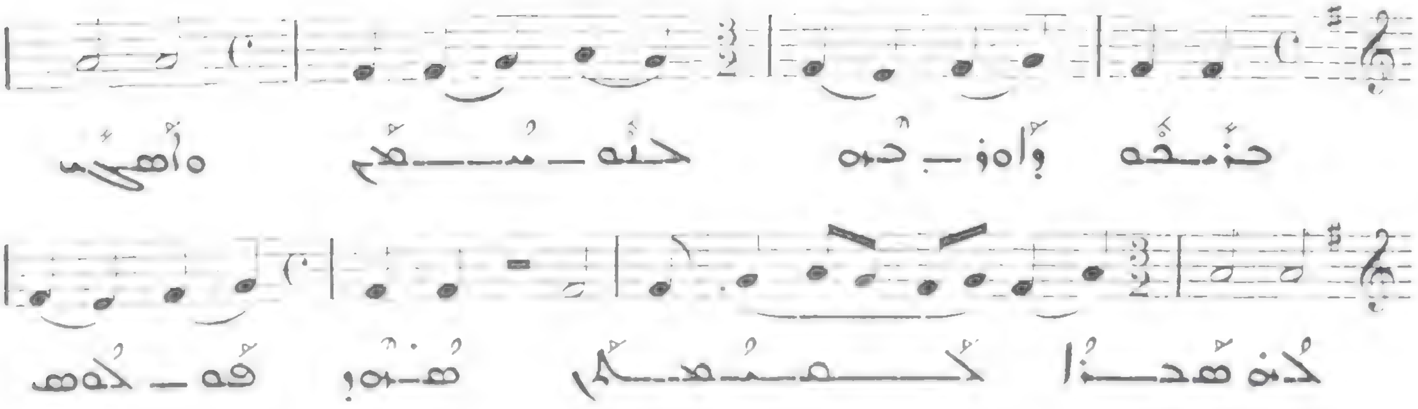
Allegro molto



907 ܒܪܝܟܘ ܕܐܘܪܒܗ ܒܠܘܚܡ

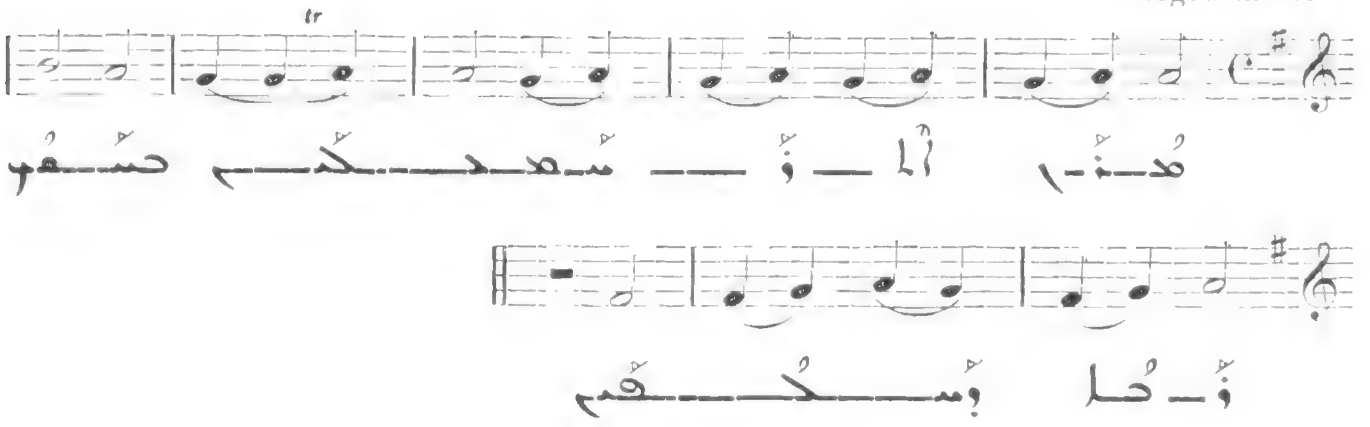
Allegro molto

III
V



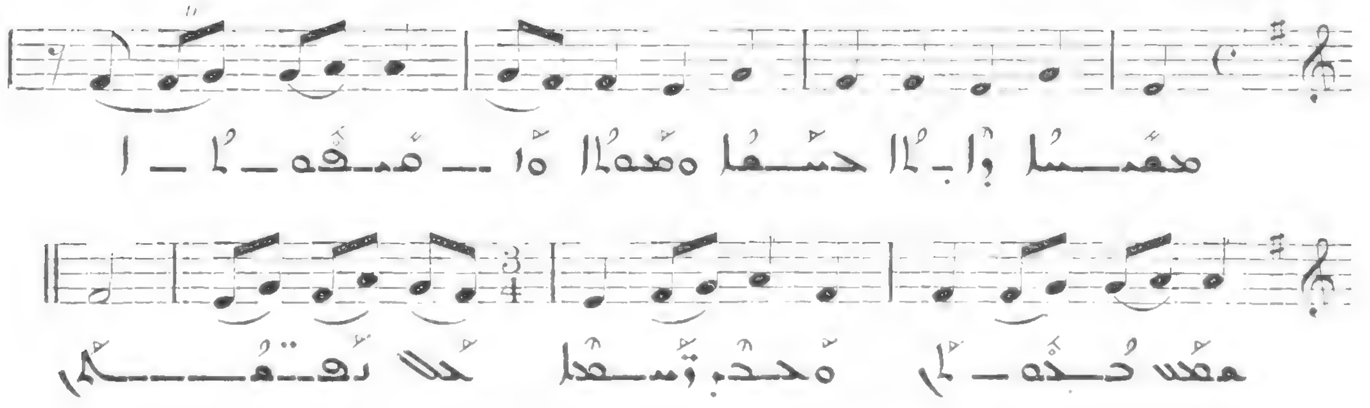
ܩܘܫܠܦܘ 903

Allegro molto



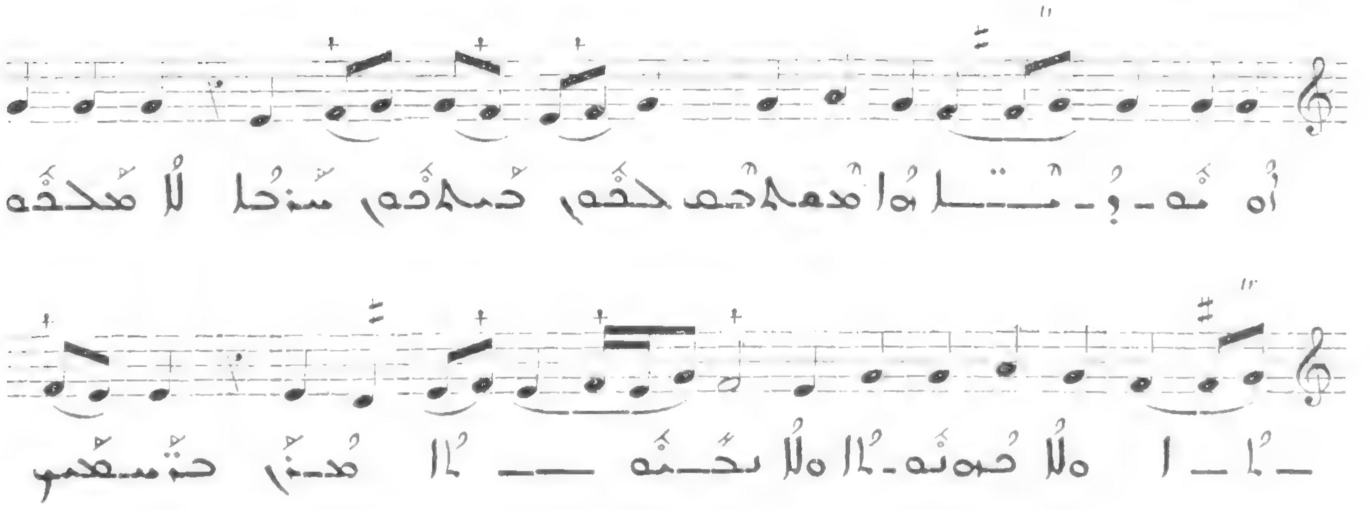
ܡܫܝܚܐ ܕܐܬܐ ܒܫܡܐ ܕܡܪܝܐ 904

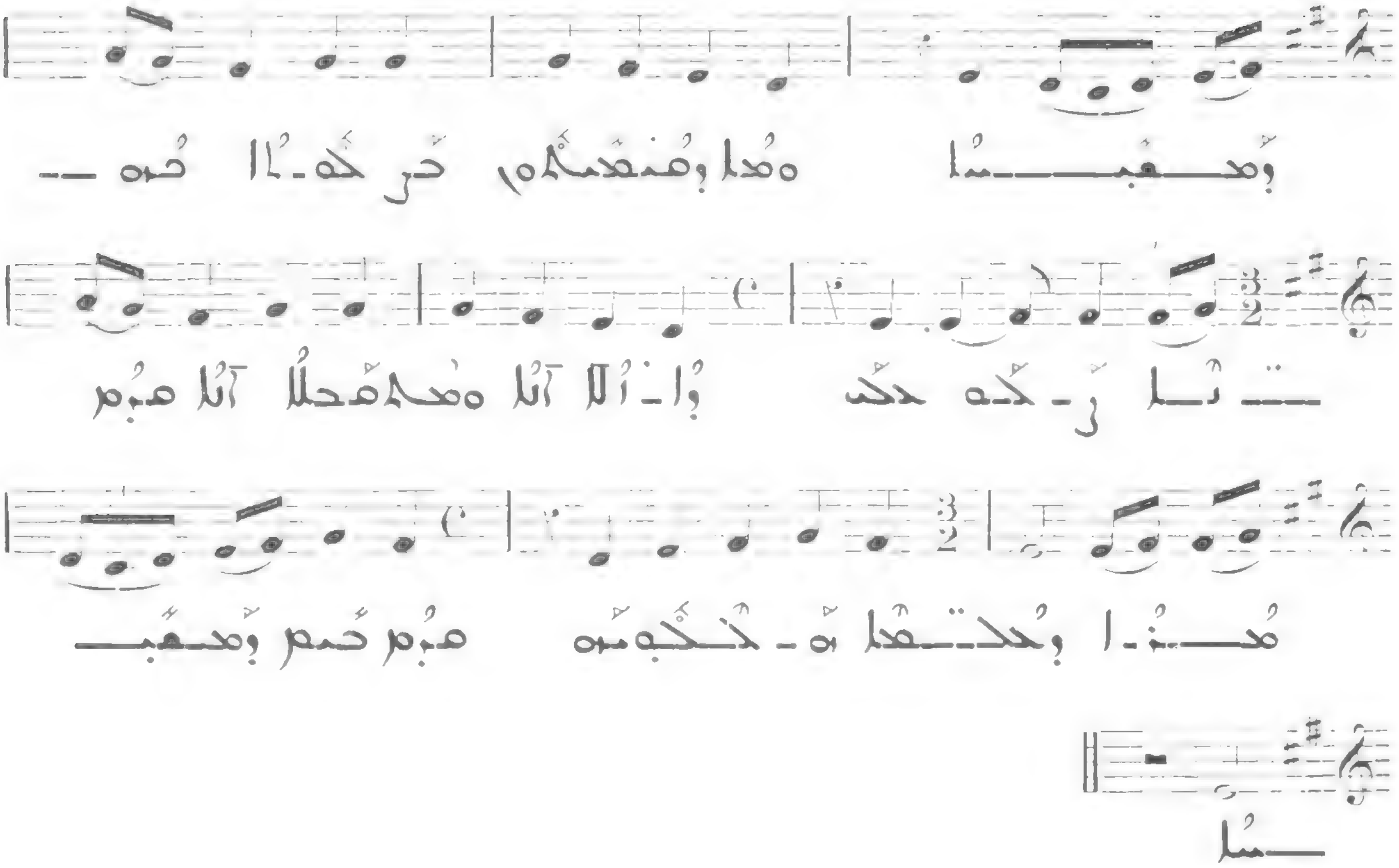
Andantino



ܐܘ ܡܘܕ̈ܝܢܐ (ܩܘܫܠܦܘ ܕܡܫܝܚܐ ܕܐܬܐ) 905

Allegretto

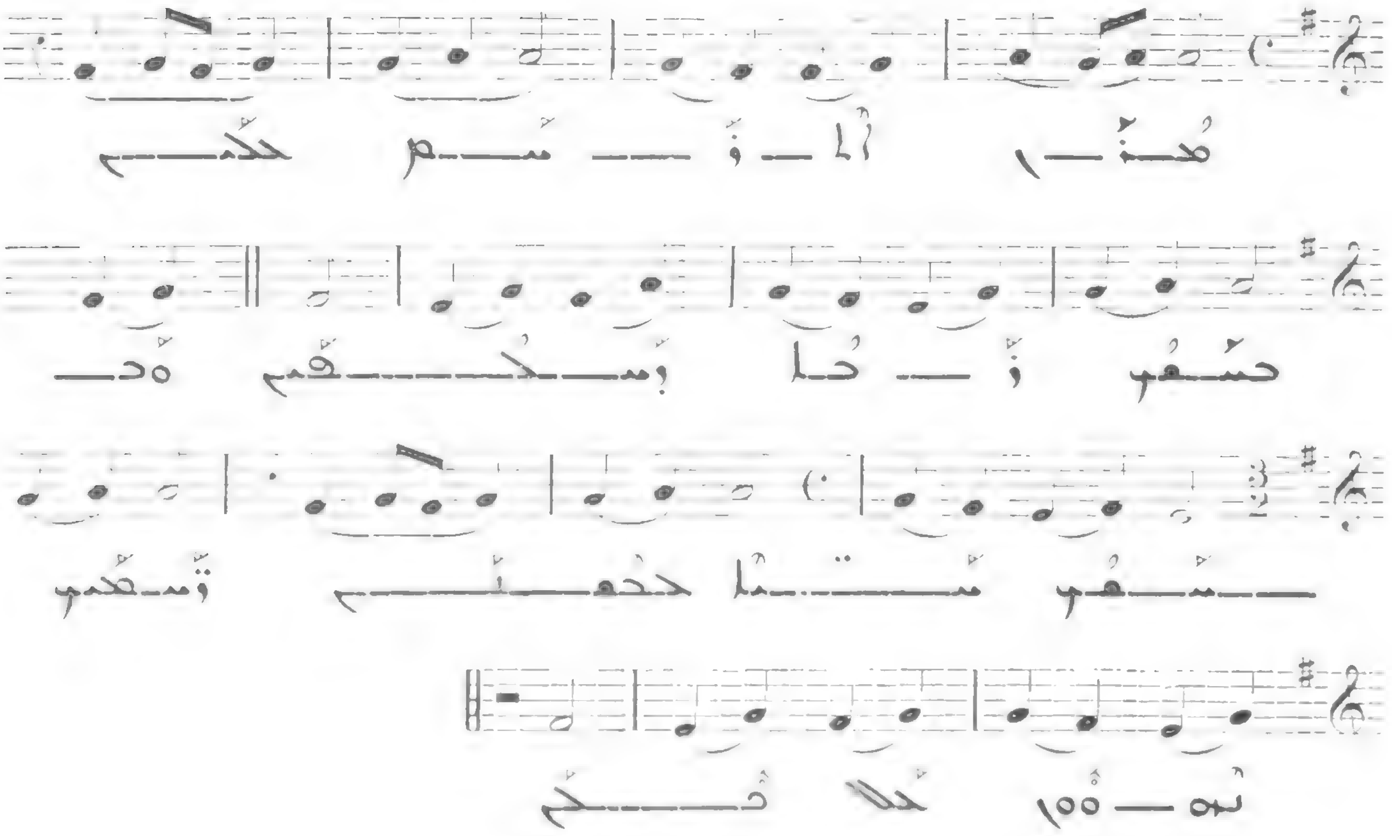




902 ܡܪܝ ܐܬܘܣܬ ܒܠܒܝ ܒܣܘܦܪܐ

Allegro molto

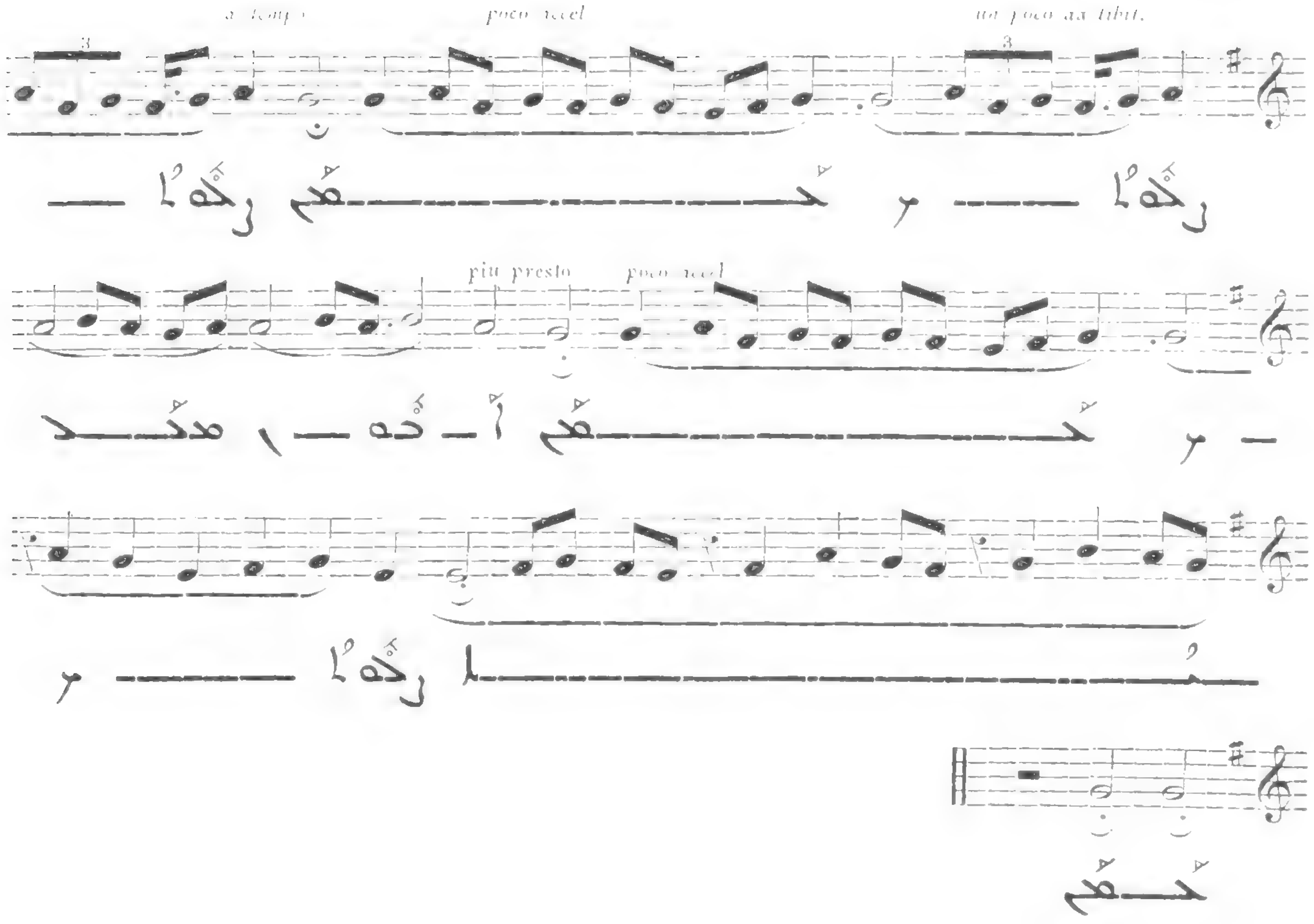
III
V



ܠܐܠܗܐ ܫܒܚ

900

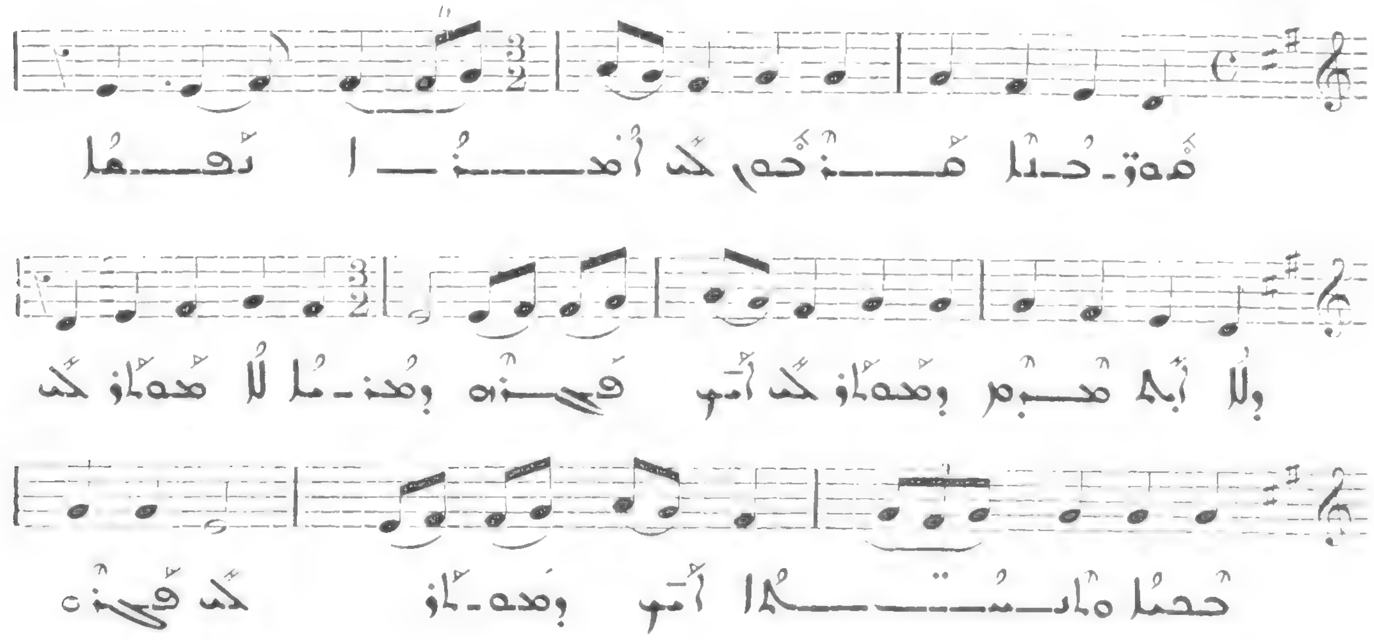
Allegro



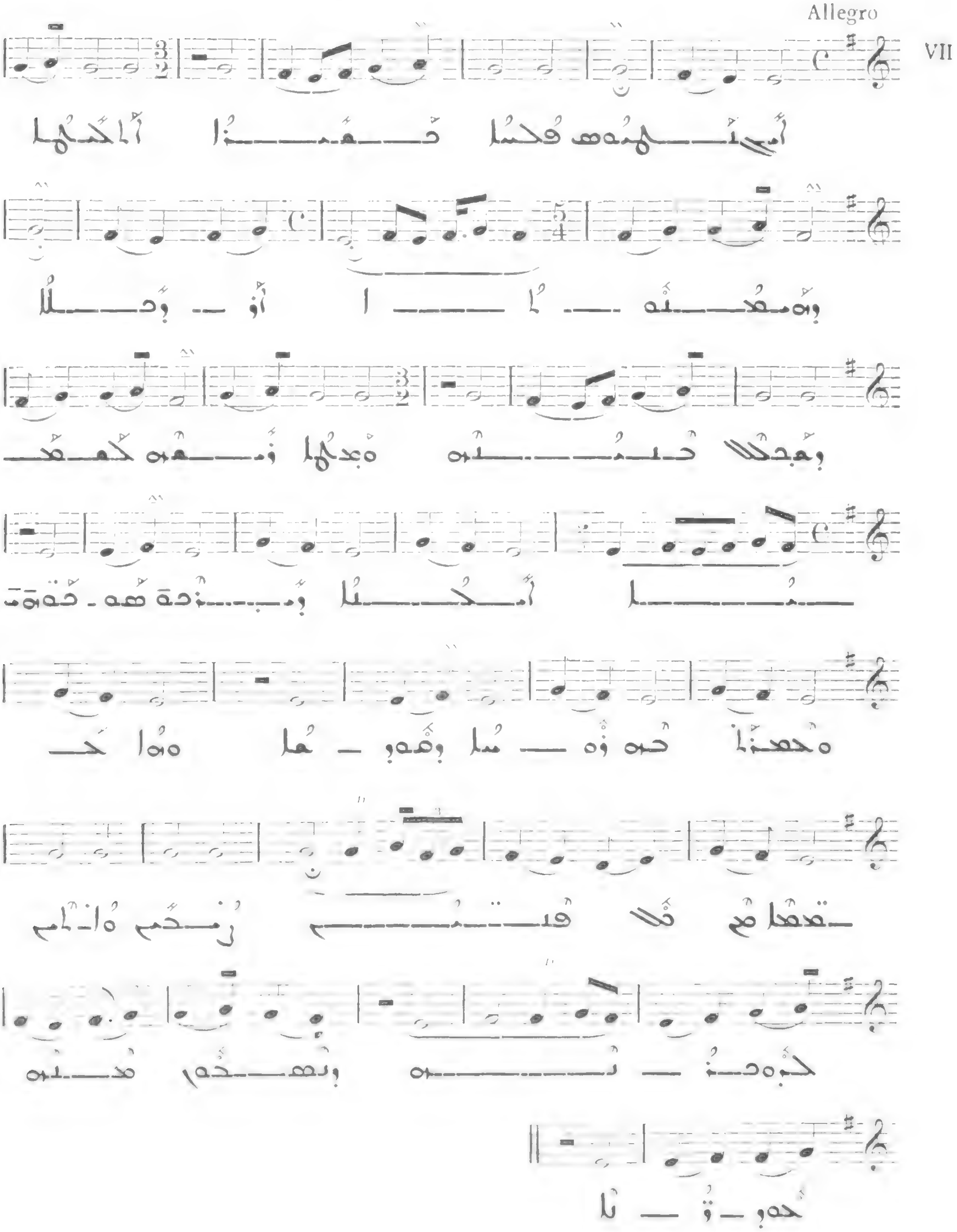
ܩܘܪܒܢܐ ܩܕܝܫ ܠܟ: ܠܟܠܢܫܐ ܘܟܗܢܘܬܐ ܕܩܘܫܬܐ

901

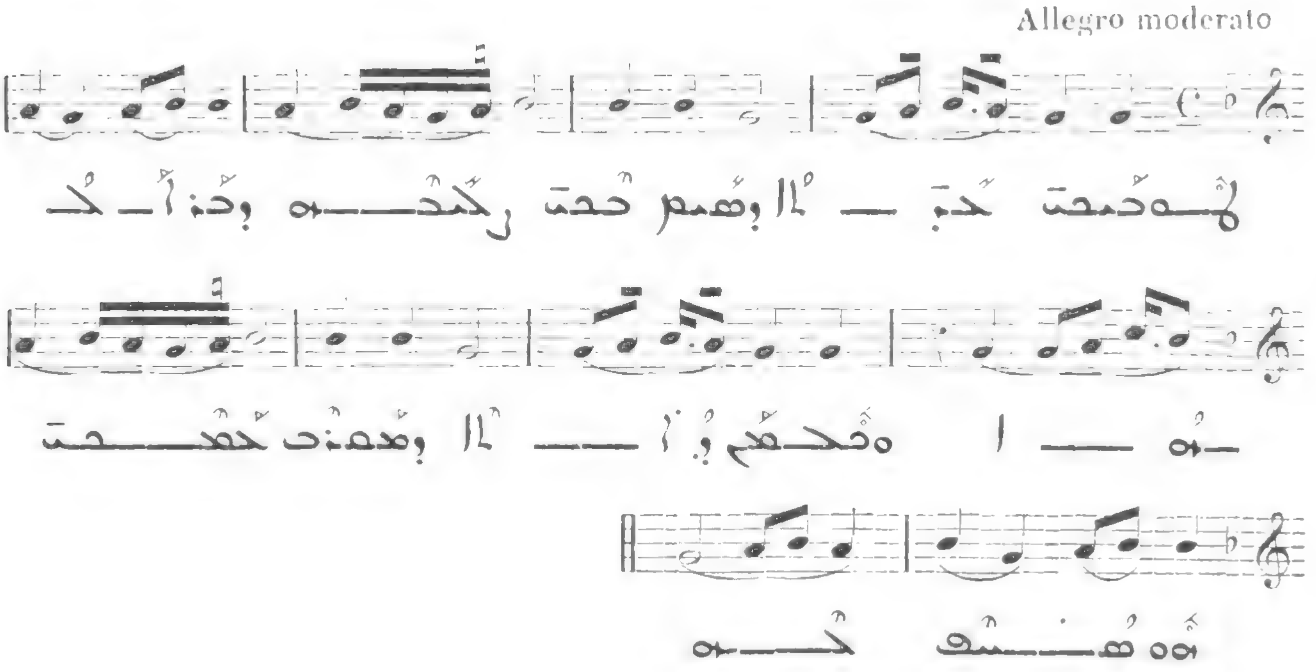
Andantino



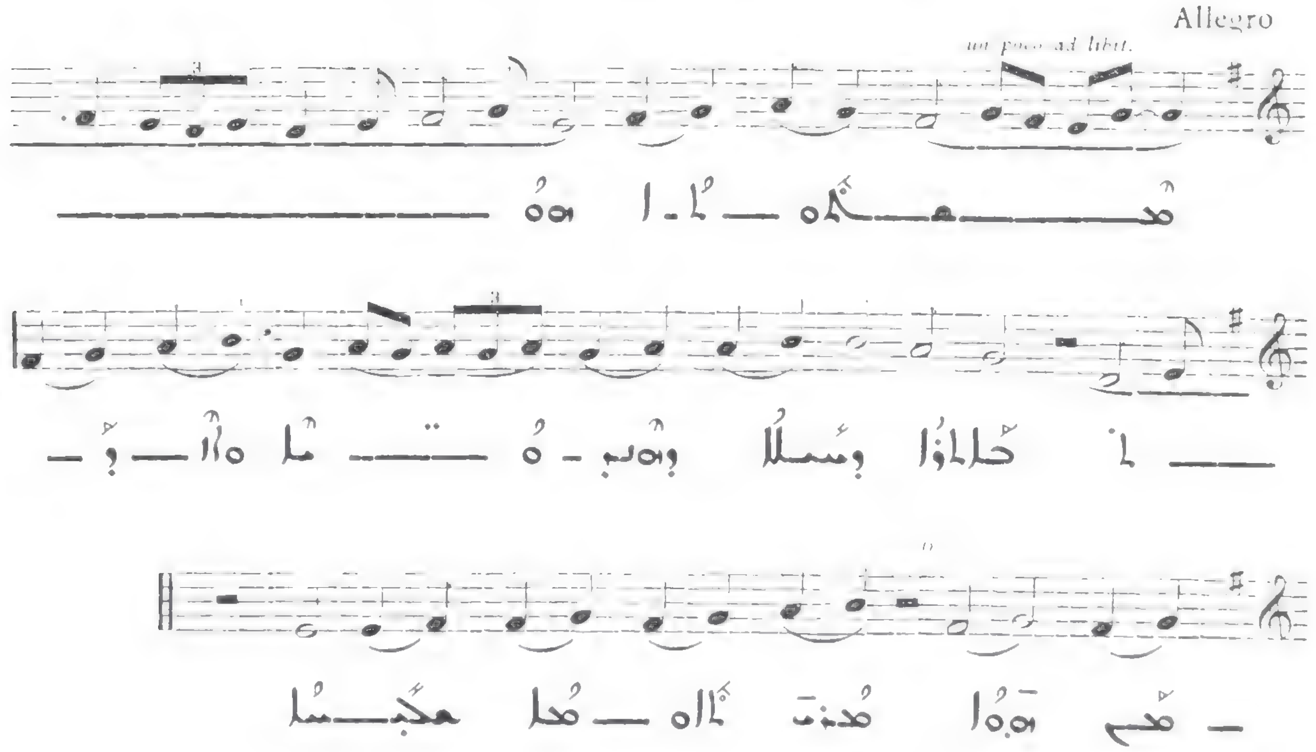
ܐܝܟ ܛܘܒܗ ܕܒܝܬܐ ܩܕܝܫܐ 899

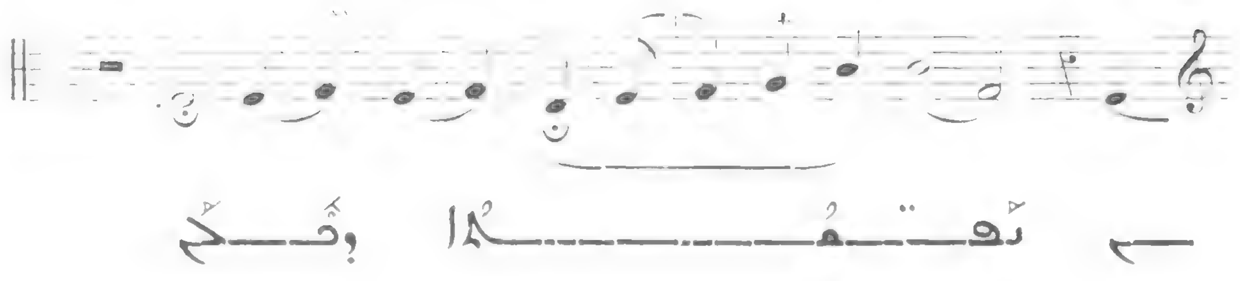


897 ܛܘܒܝܗܝ ܠܒܪܐ ܕܫܡܫ ܒܝܬ ܕܝܠܕܗ



898 ܡܫܒܚܬܐ ܗܘܬ ܟܠܝܠܐ ܕܚܝܠܐ ܕܩܘܕܫܐ

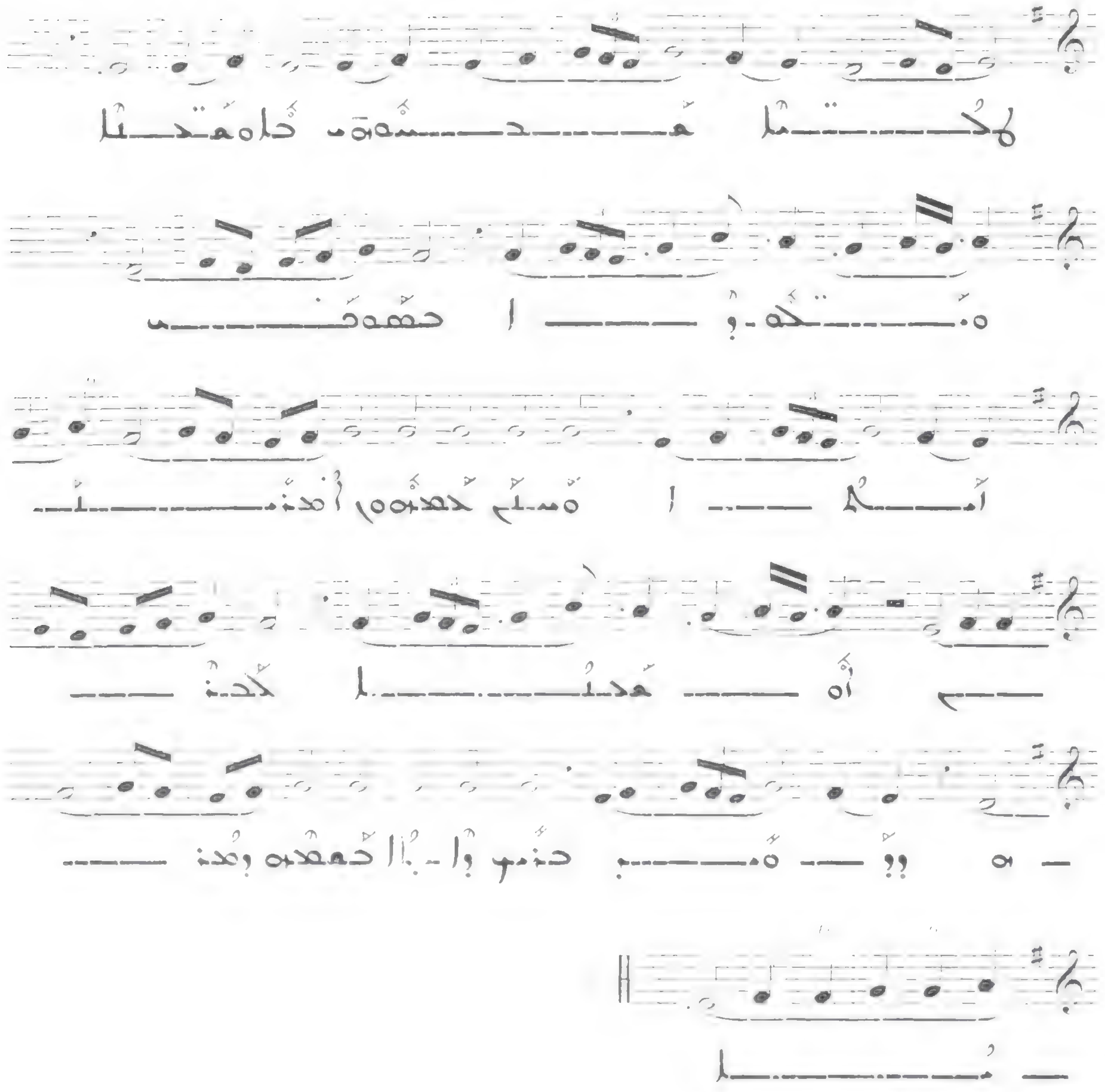


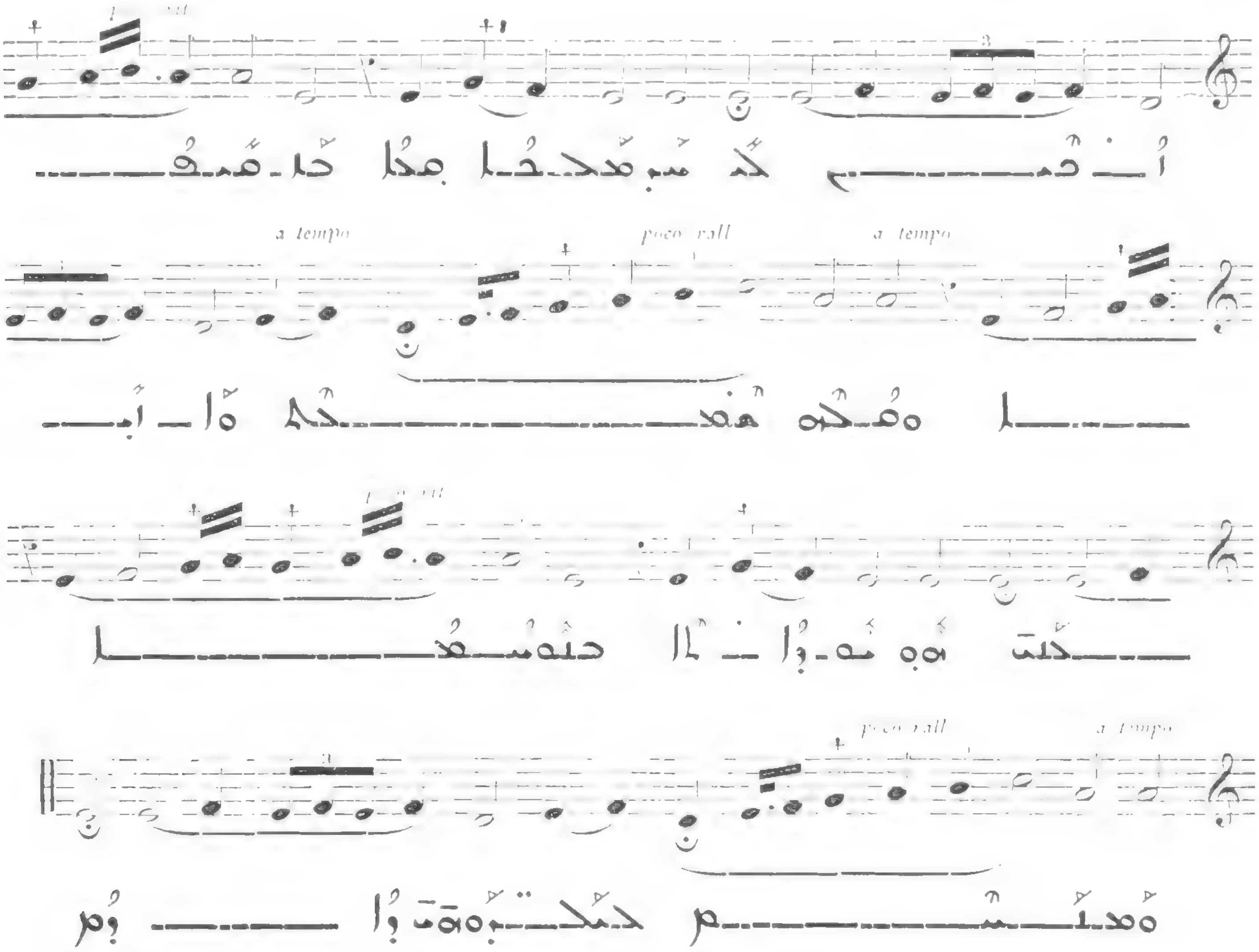


896

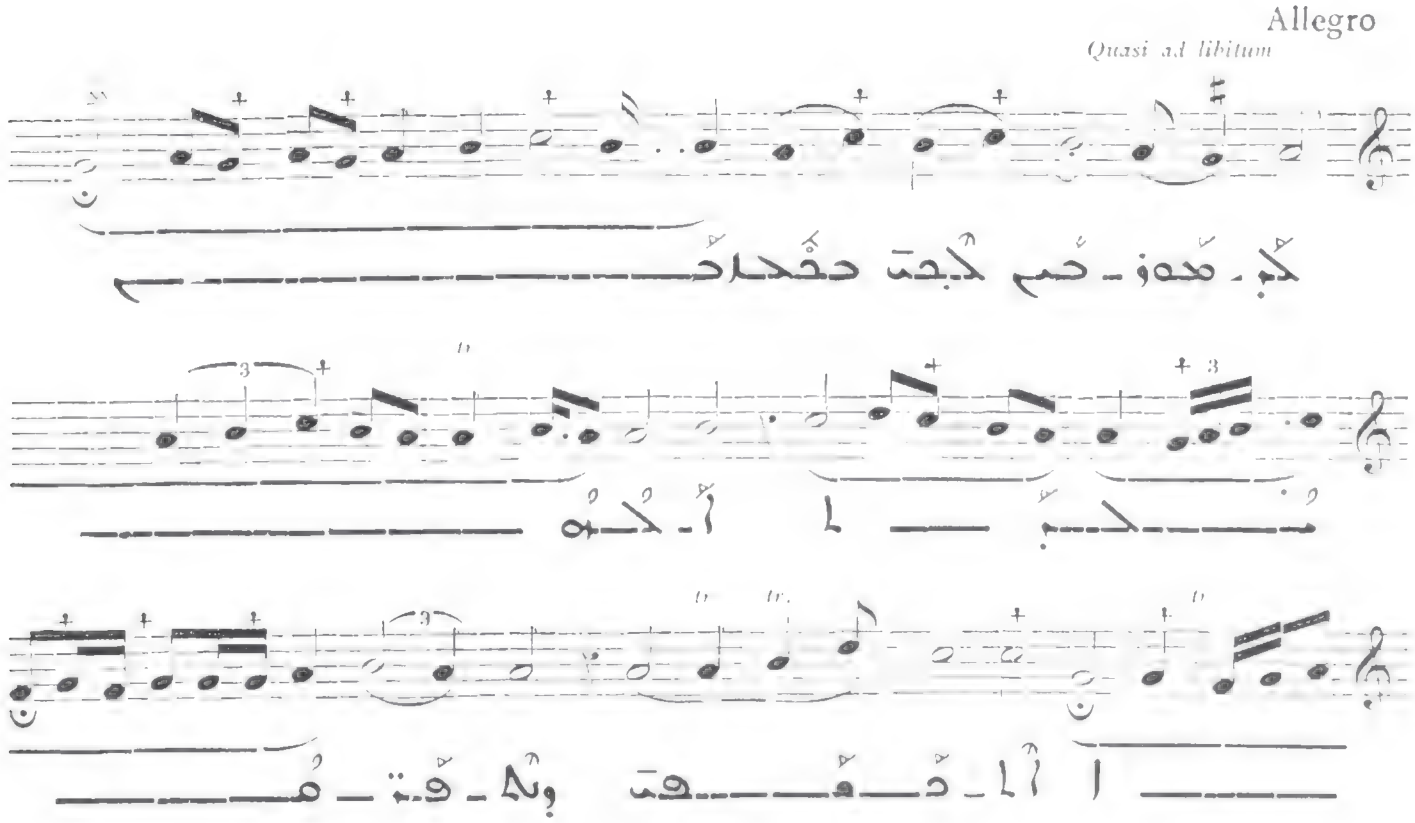
Allegro

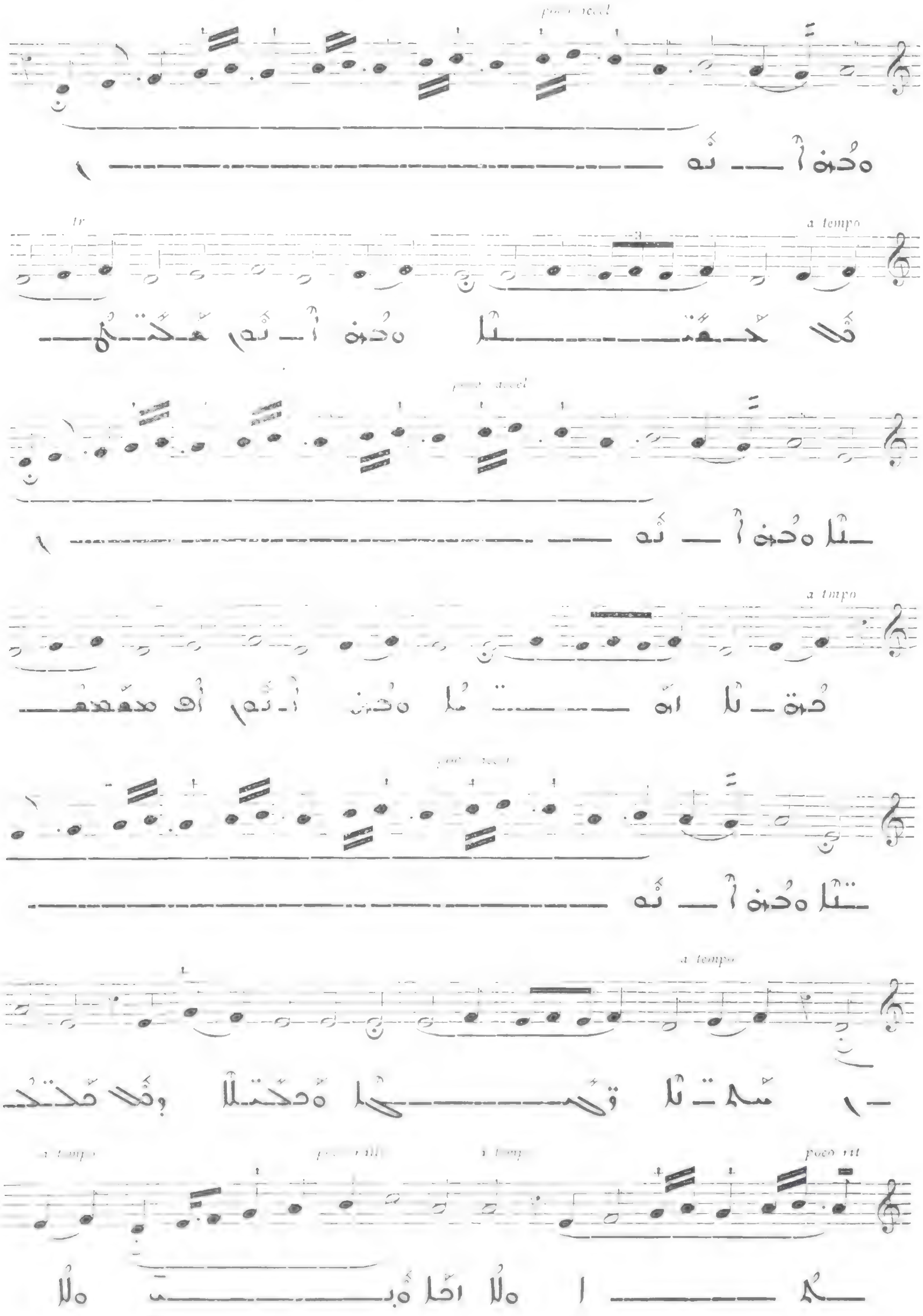
un poco ad libit.

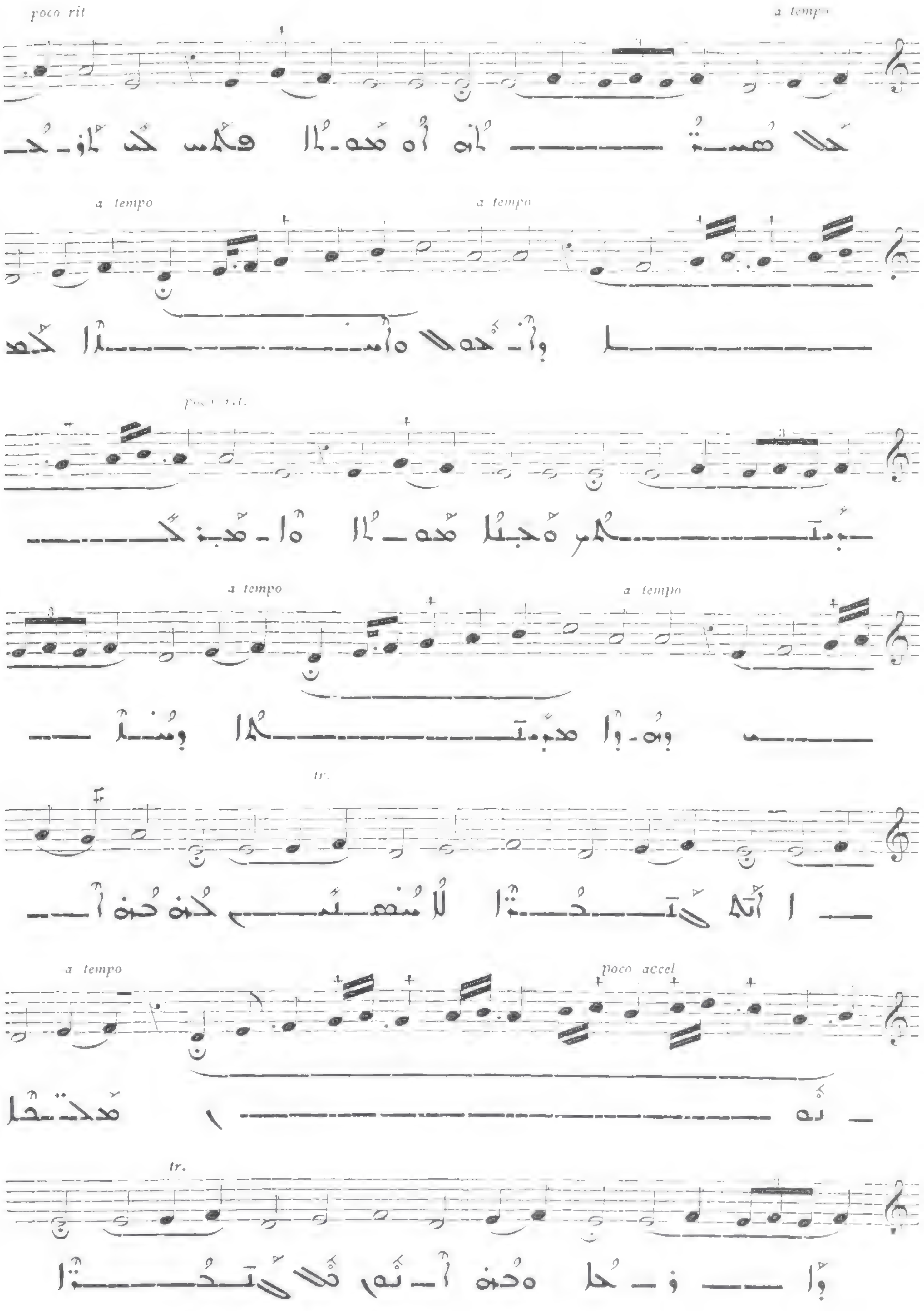


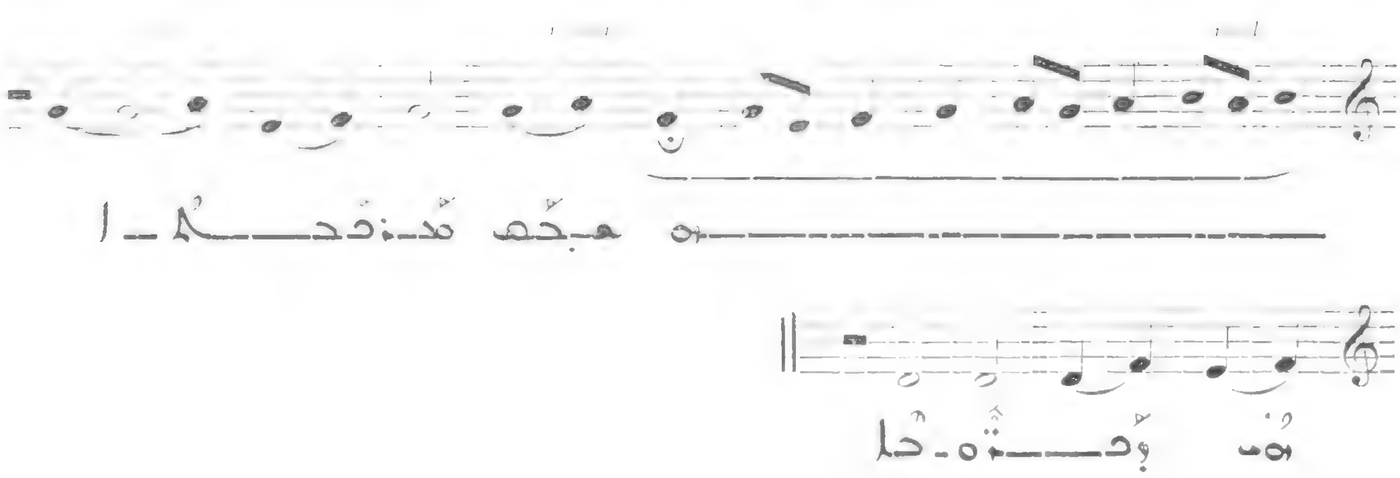


ܠܟ ܡܪܘܪܡ ܠܒܝ ܒܟܠܥܕܢ 895



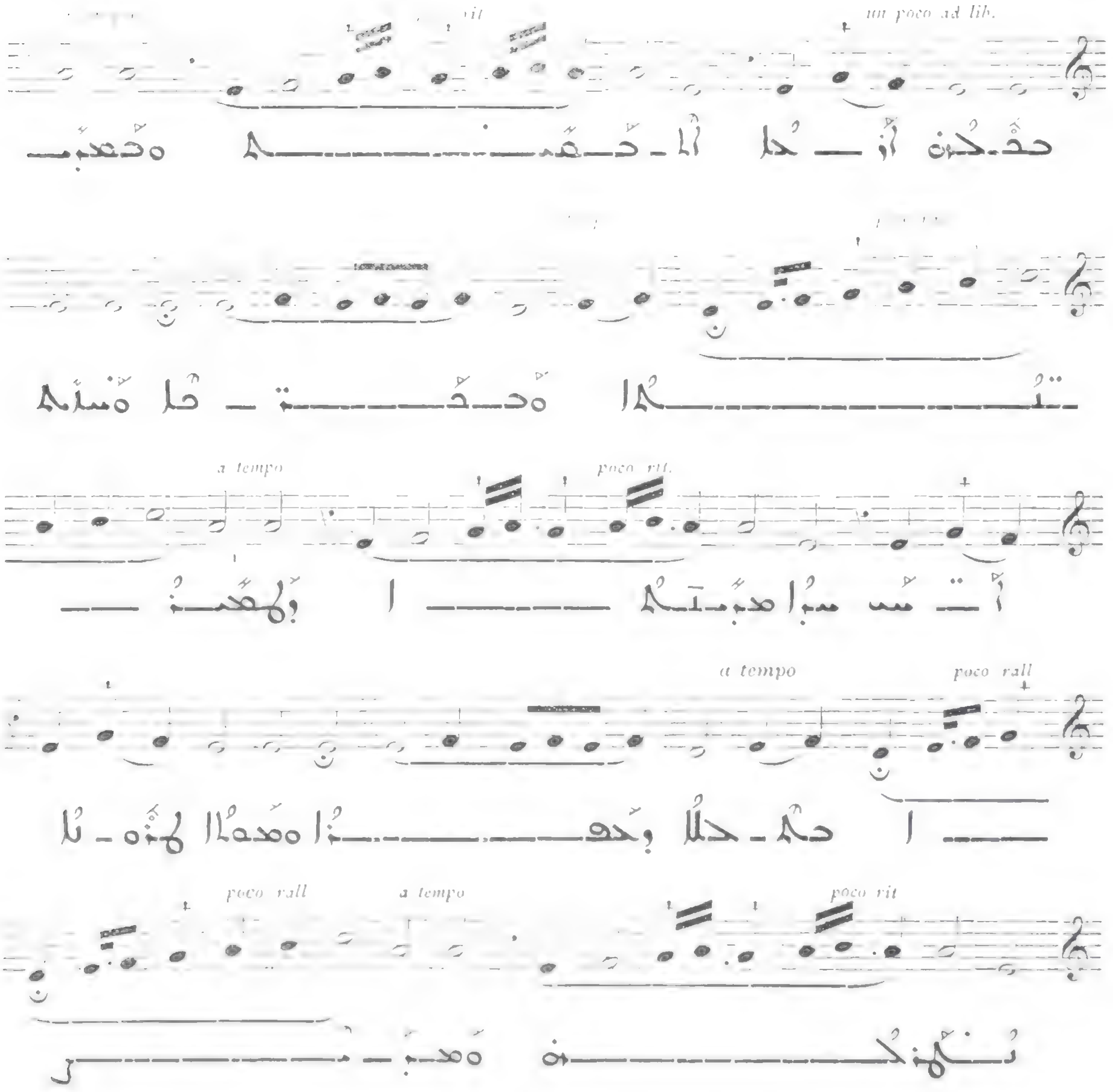

poco accel
tr
a tempo
poco accel
a tempo
poco accel
a tempo
a tempo
poco rall
a tempo
poco rit

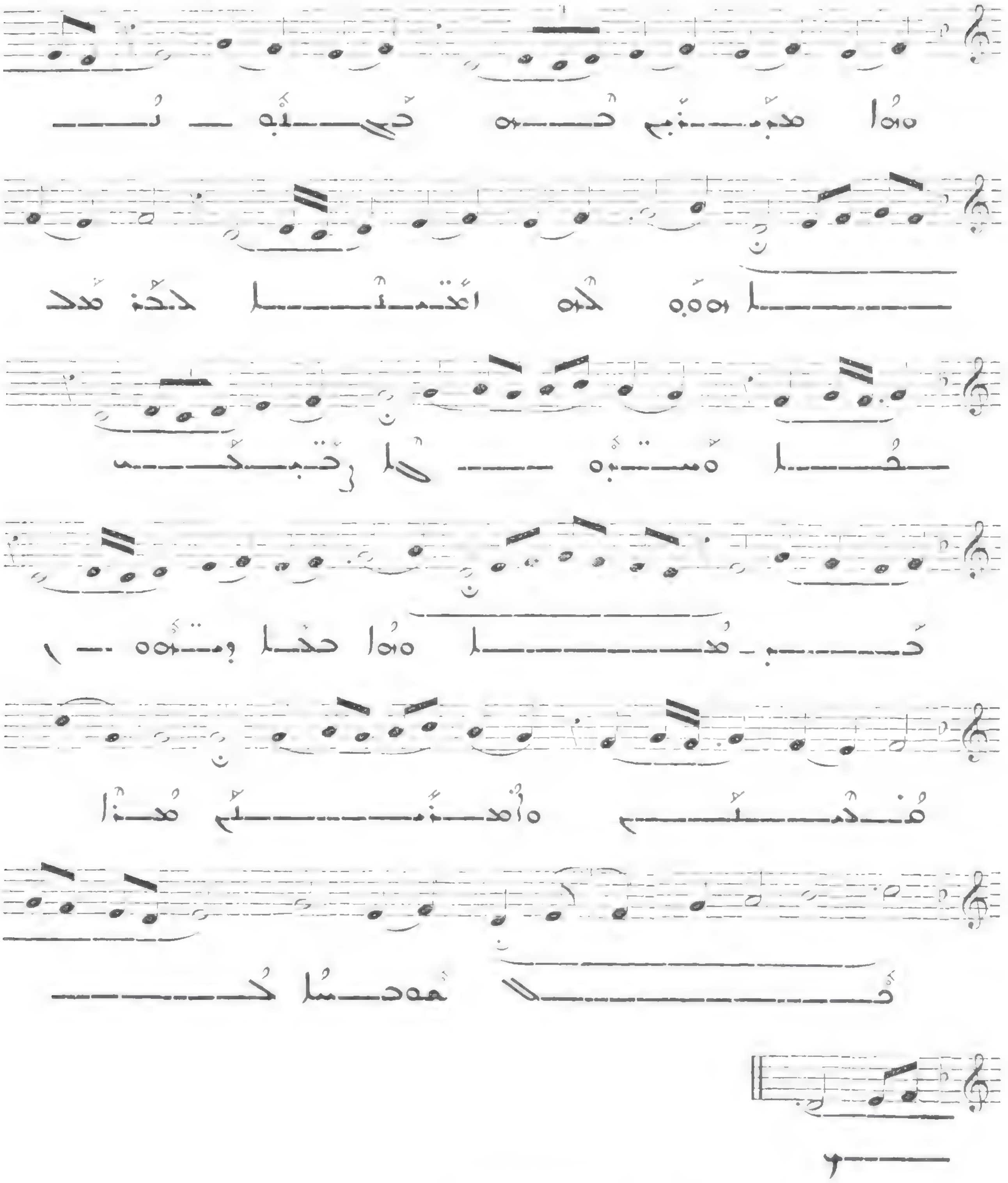

poco rit
a tempo
a tempo
a tempo
a tempo
a tempo
tr.
a tempo
poco accel
tr.



894

Allegro

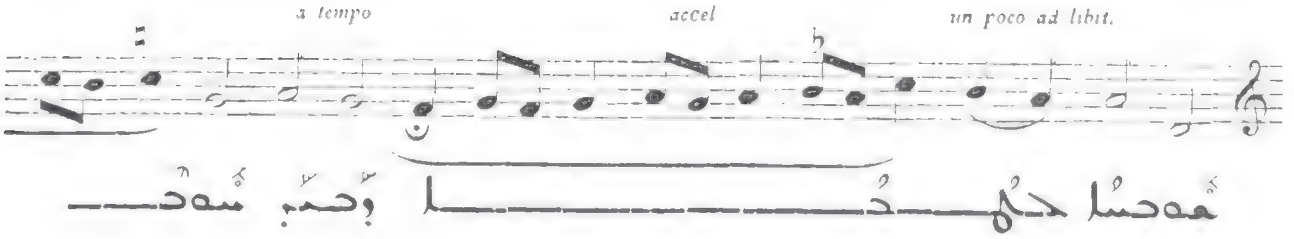

un poco ad lib.
rit
a tempo
poco rit.
a tempo
poco rall
poco rall
a tempo
poco rit

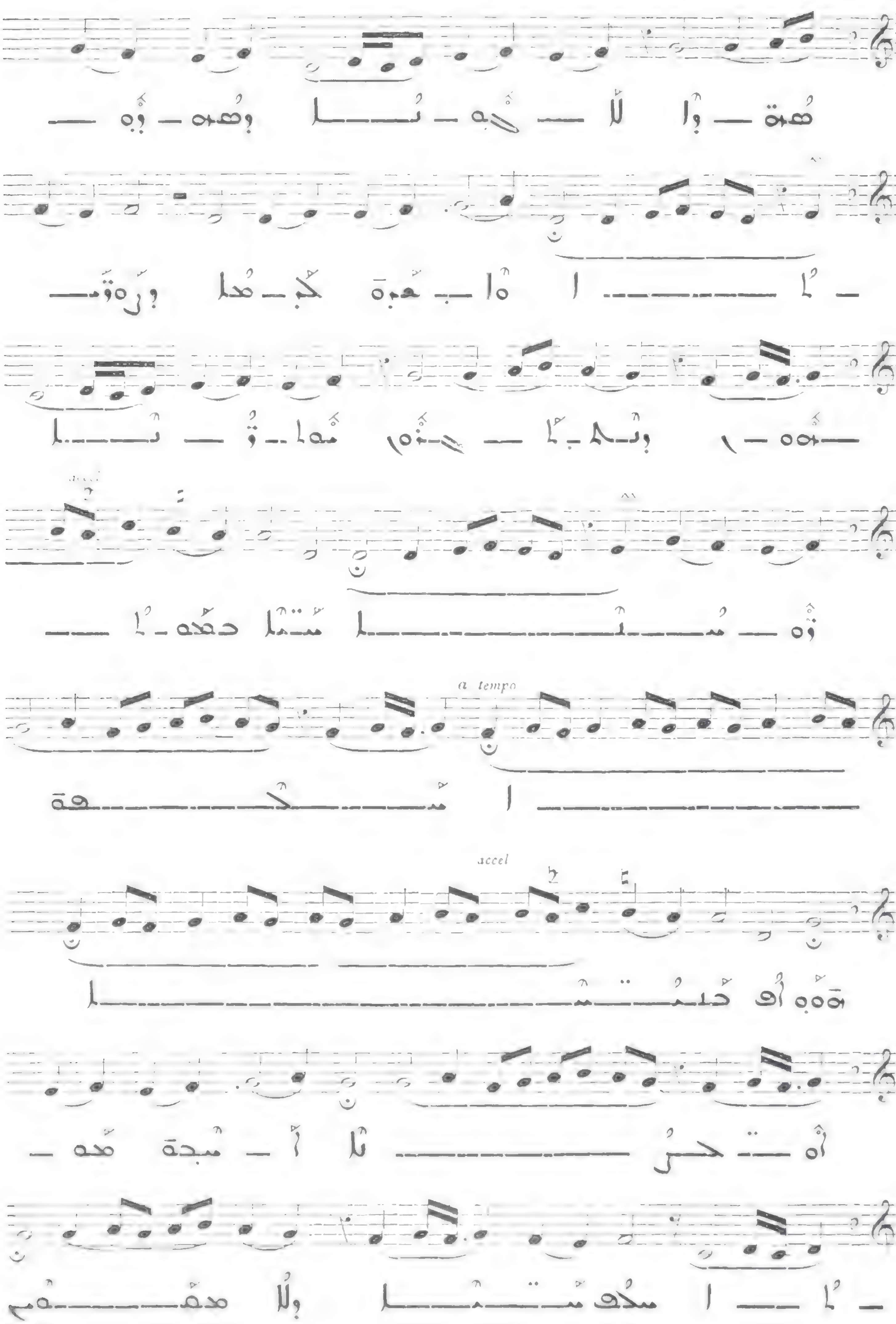


ܡܘܫܐ ܠܛܘܪܐ ܕܣܝܢܝ ܣܠܩܗ

893

Allegro

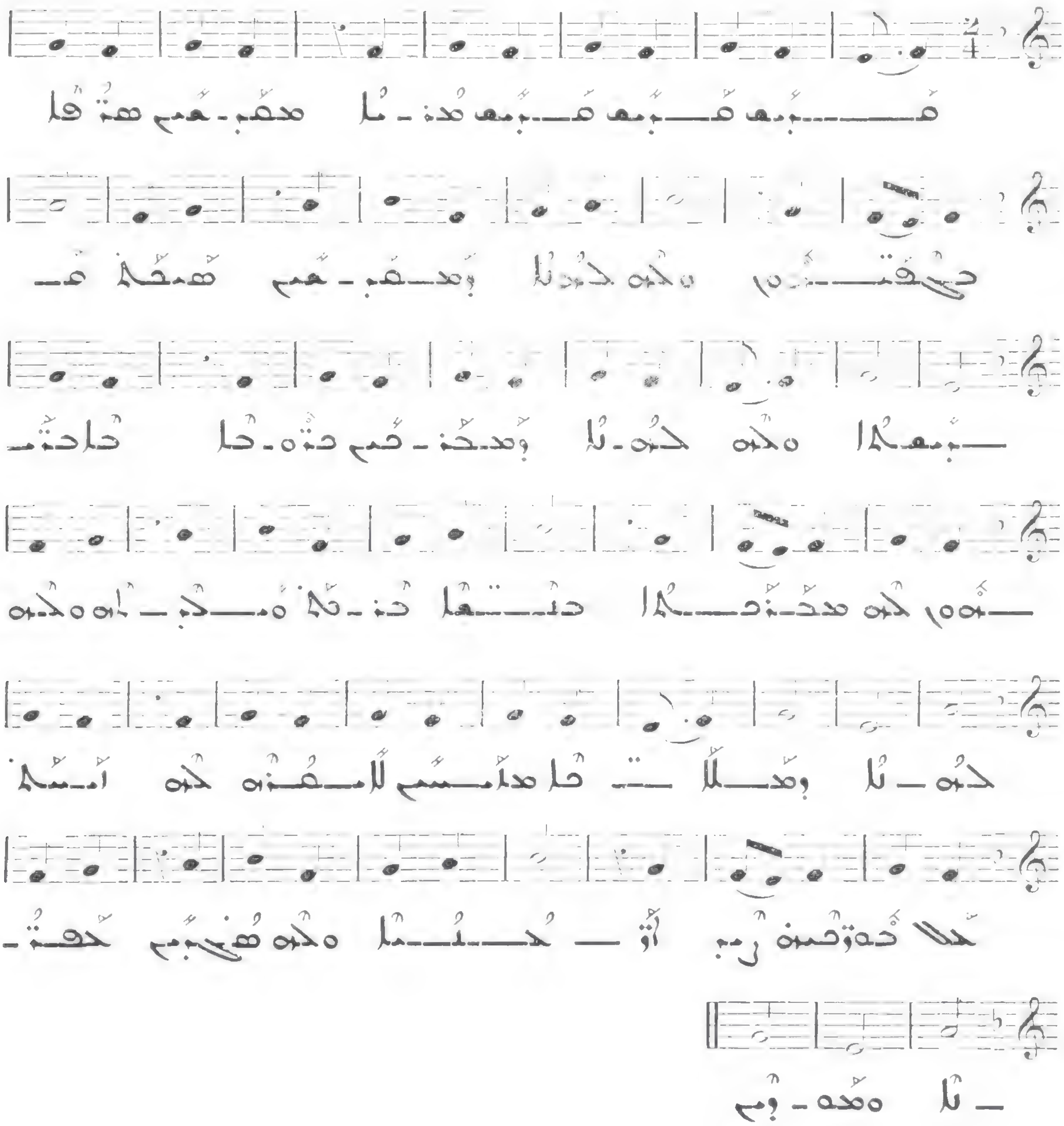



a tempo
accel

ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܩܕܝܫ ܡܪܝܐ

891

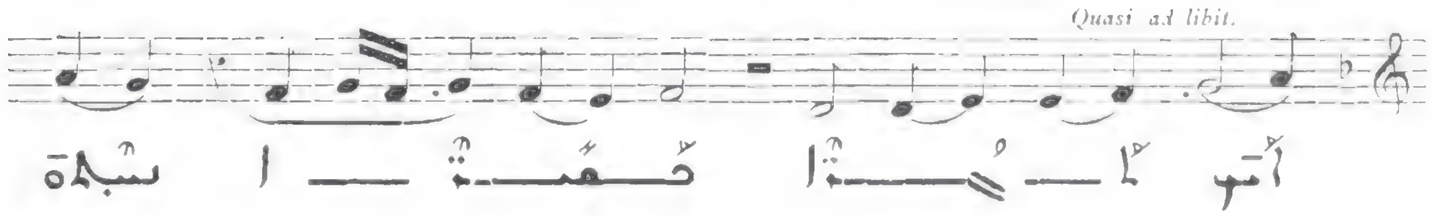
Andantino



ܐܝܟ ܛܠܝ̈ܐ ܕܟܝ̈ܐ

892

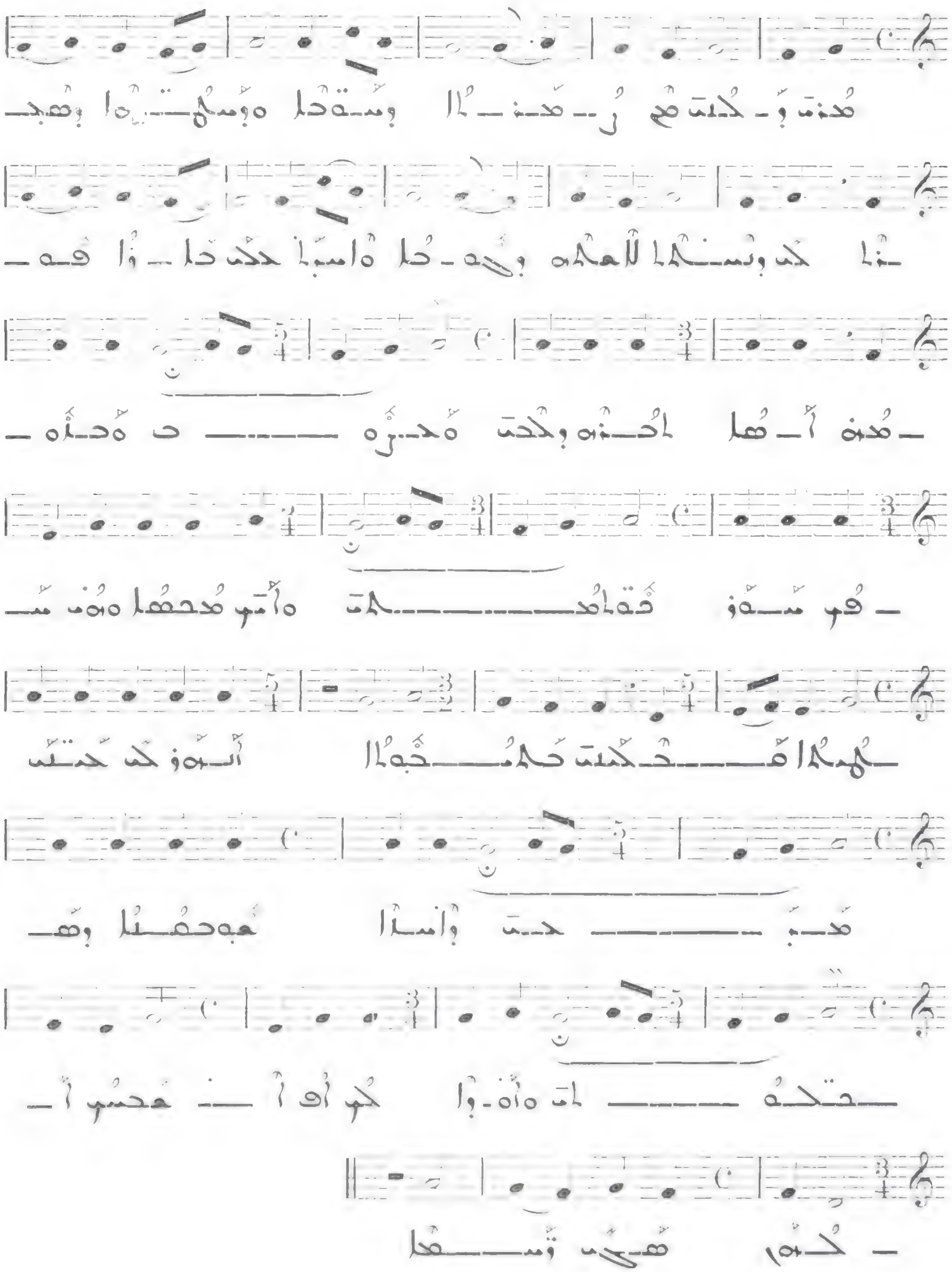
Allegro

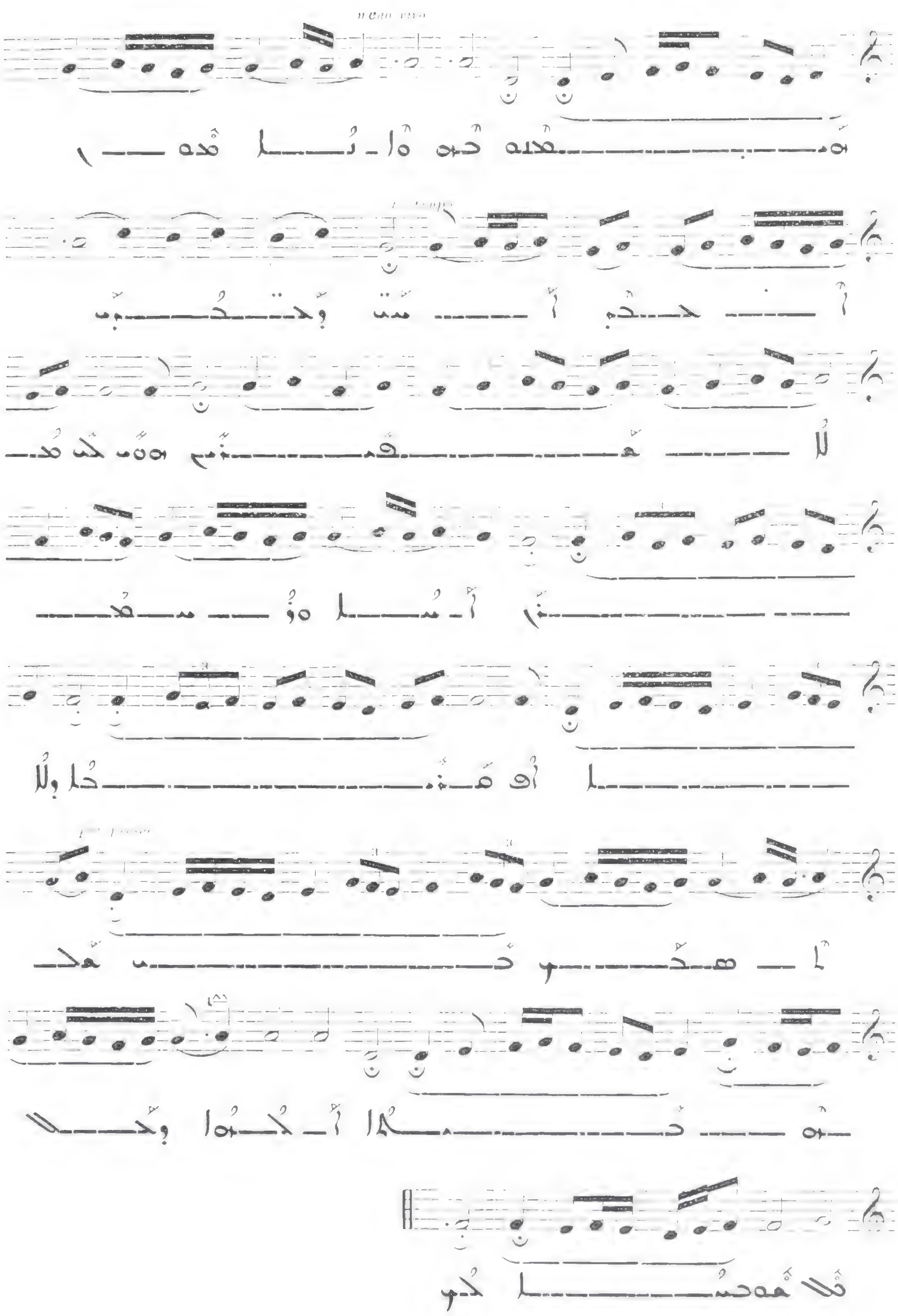


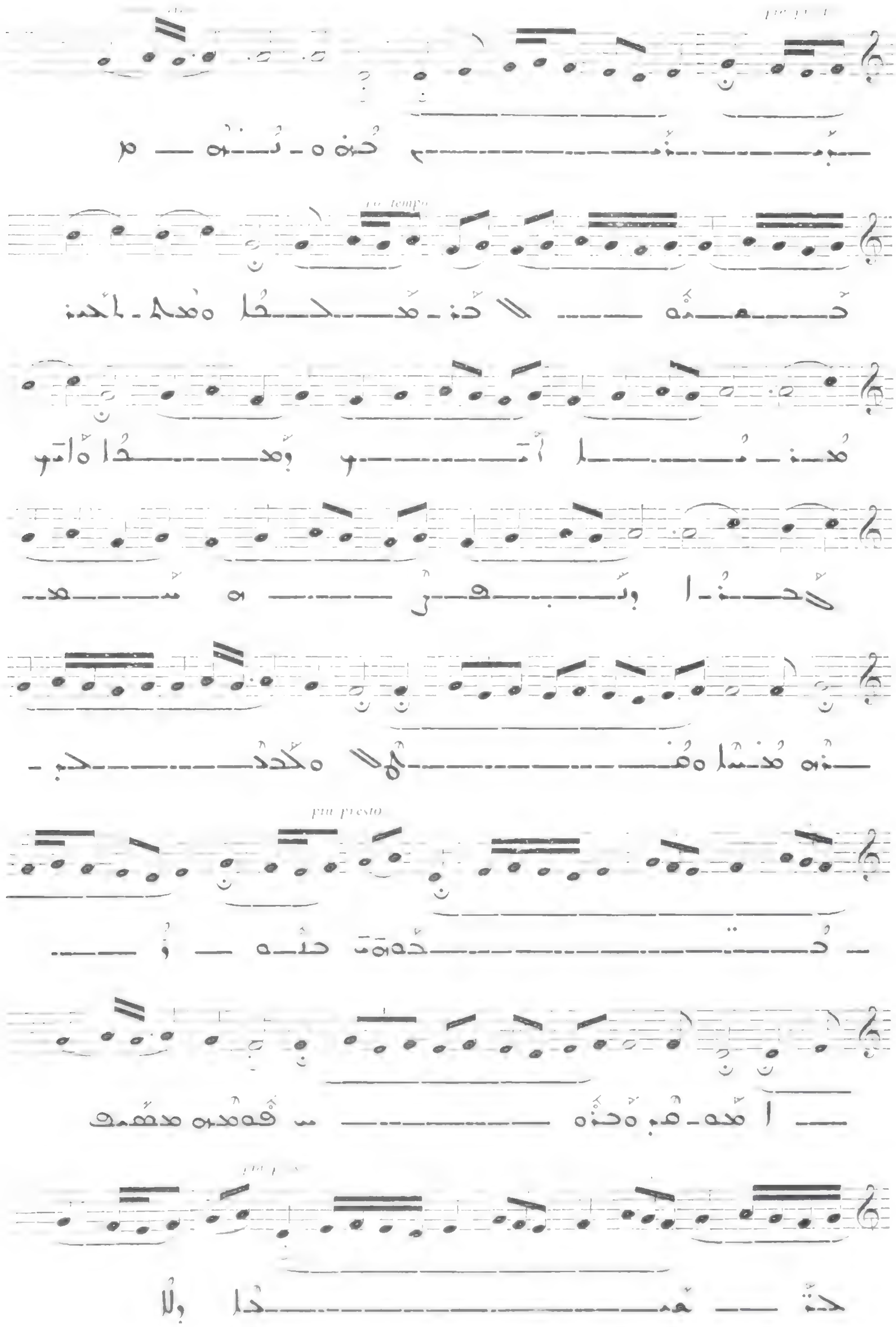
ܡܟܝ ܕܠܒܝ ܡܢ ܙܡܪܐ 890

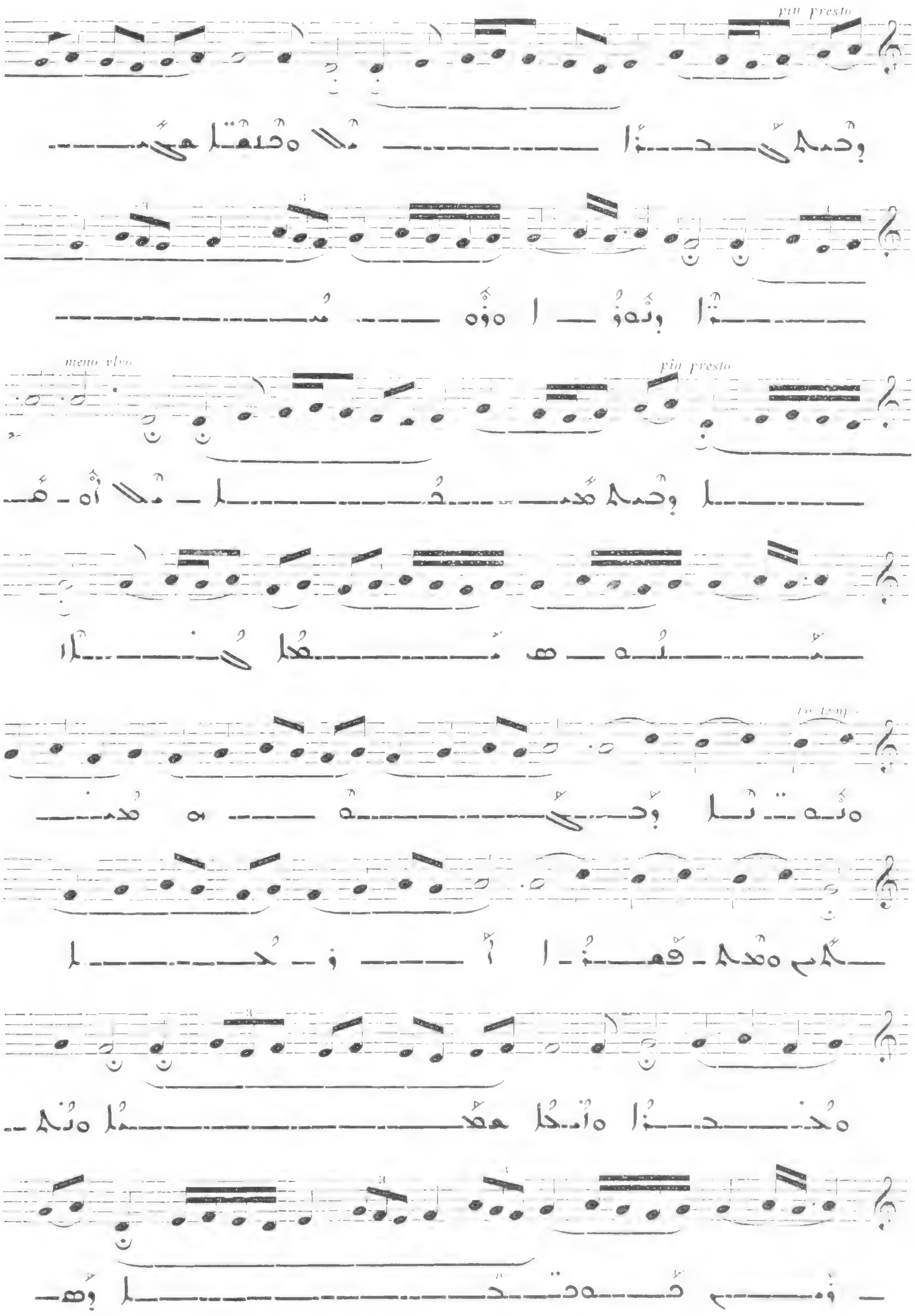
Allegro molto

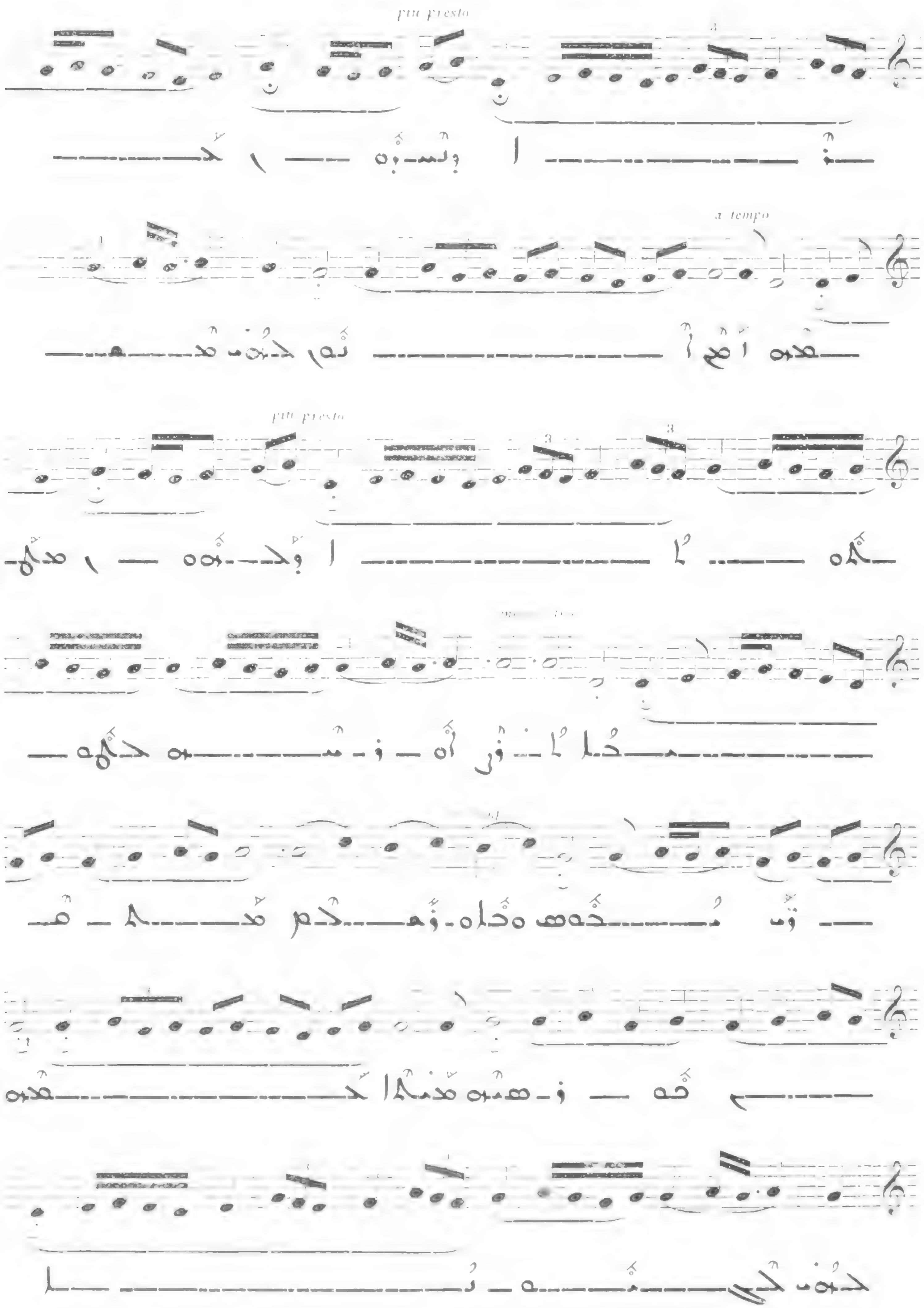
VI

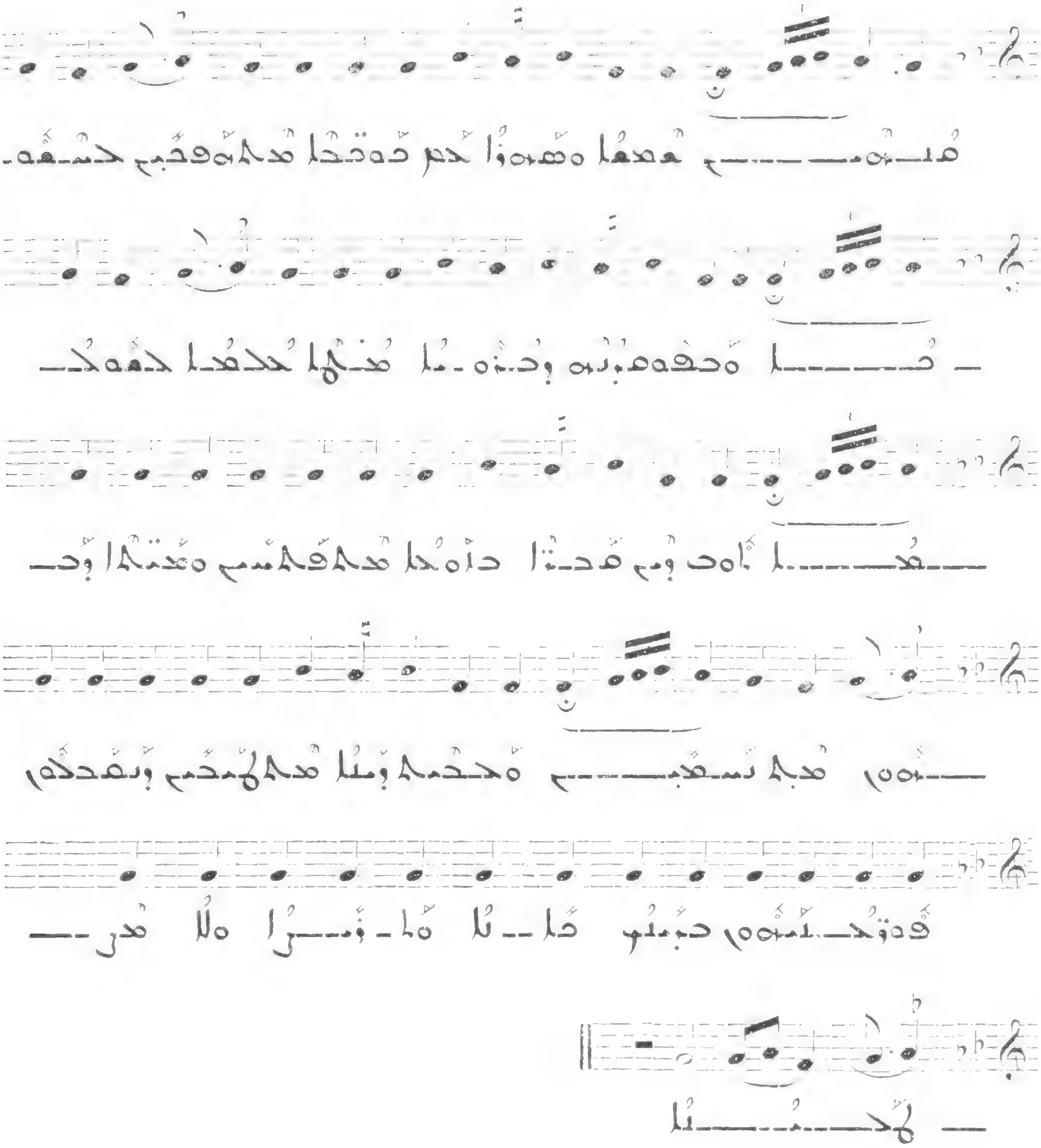




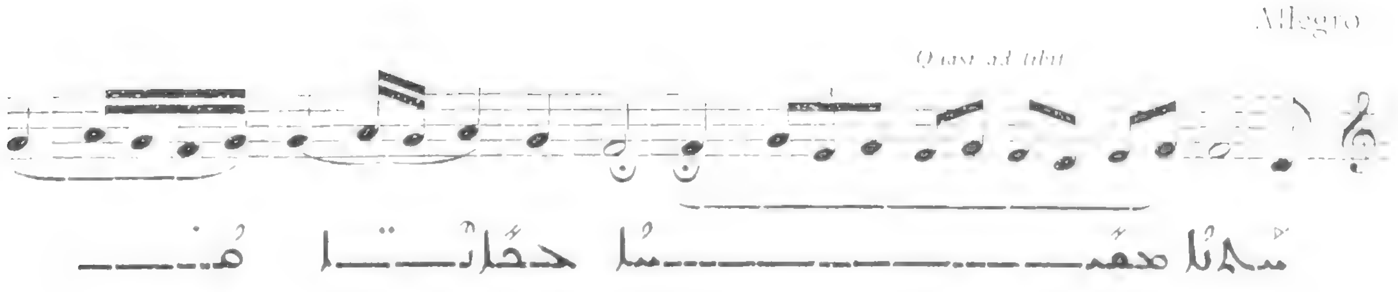


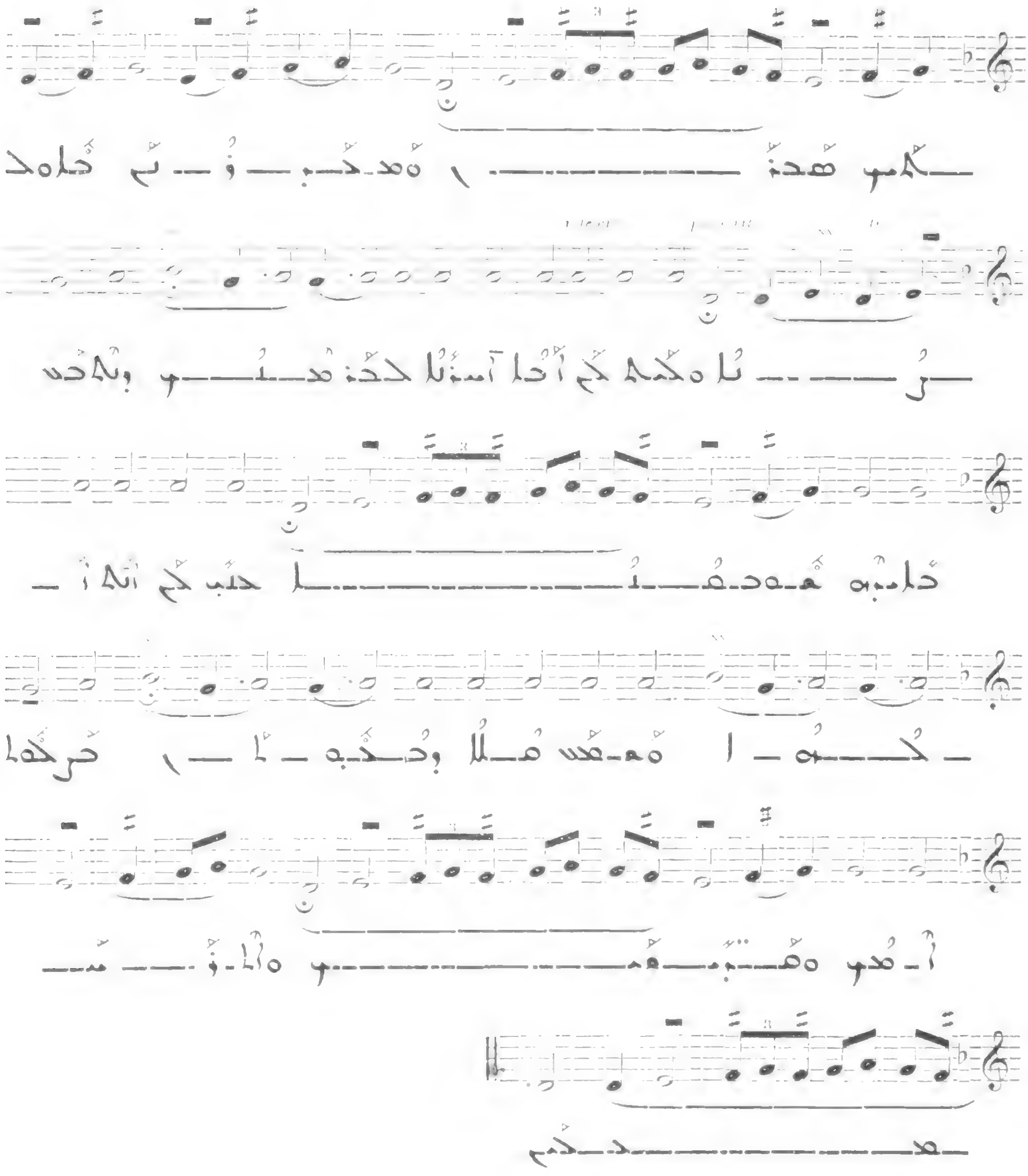

piu presto
meno vivo
piu presto
1o temp.


più presto
a tempo
più presto



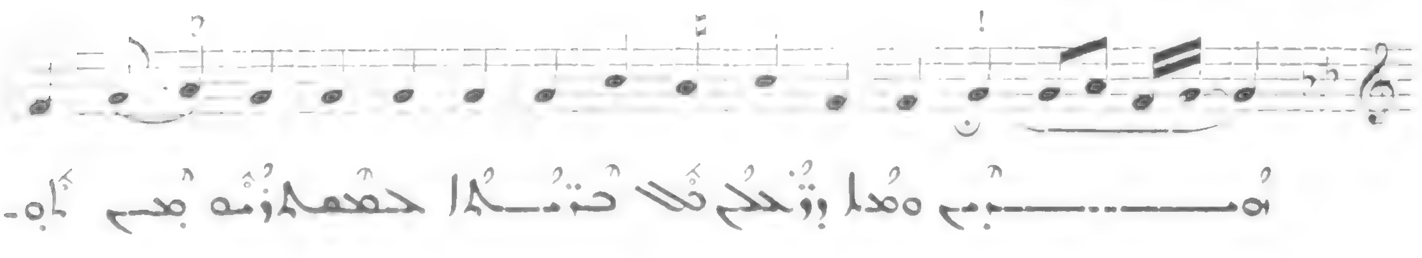
889 ܫܒܚܐ ܡܫܝܚܐ ܠܒܪ̈ܝܬܐ ܗܢܐ





888

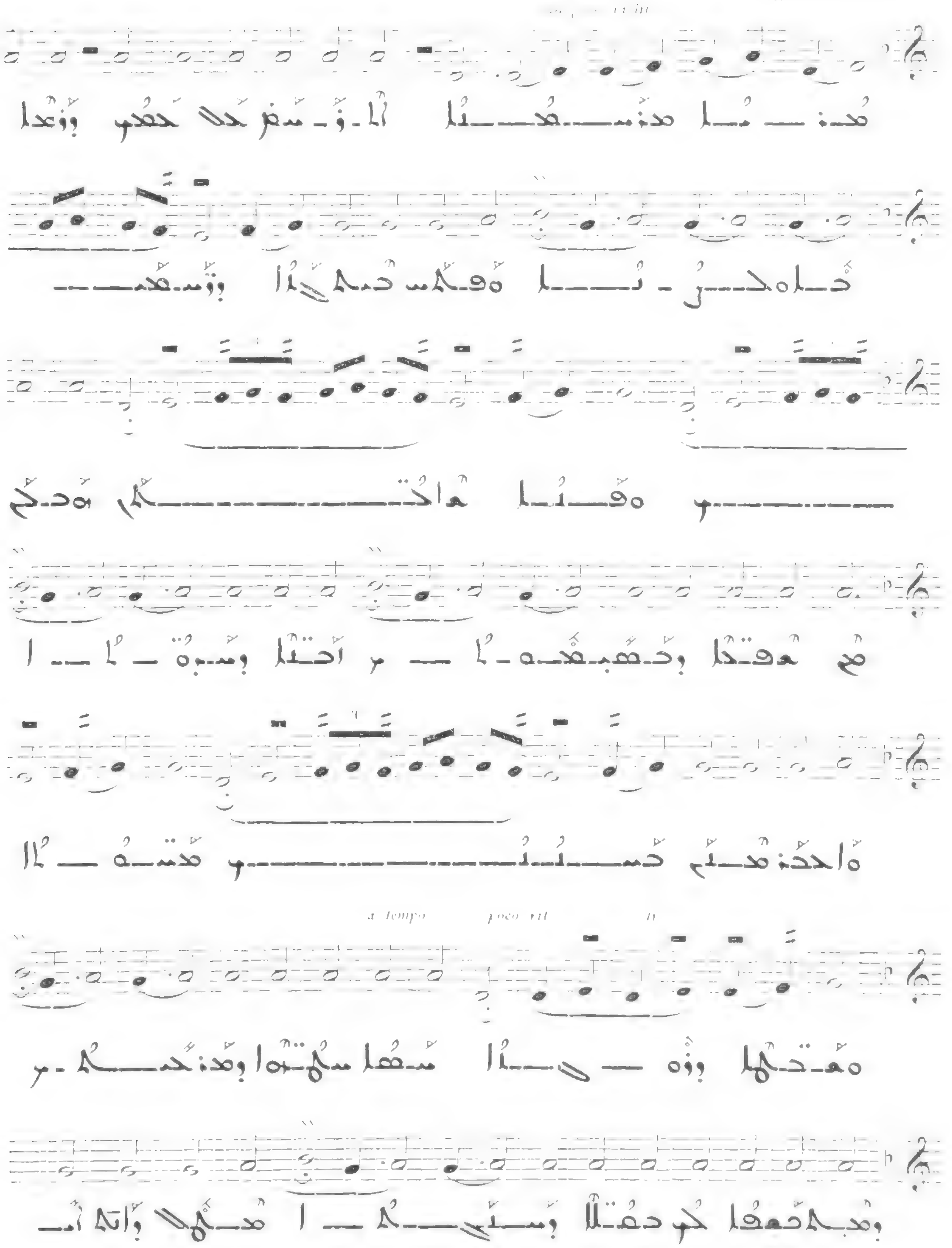
Allegro moderato

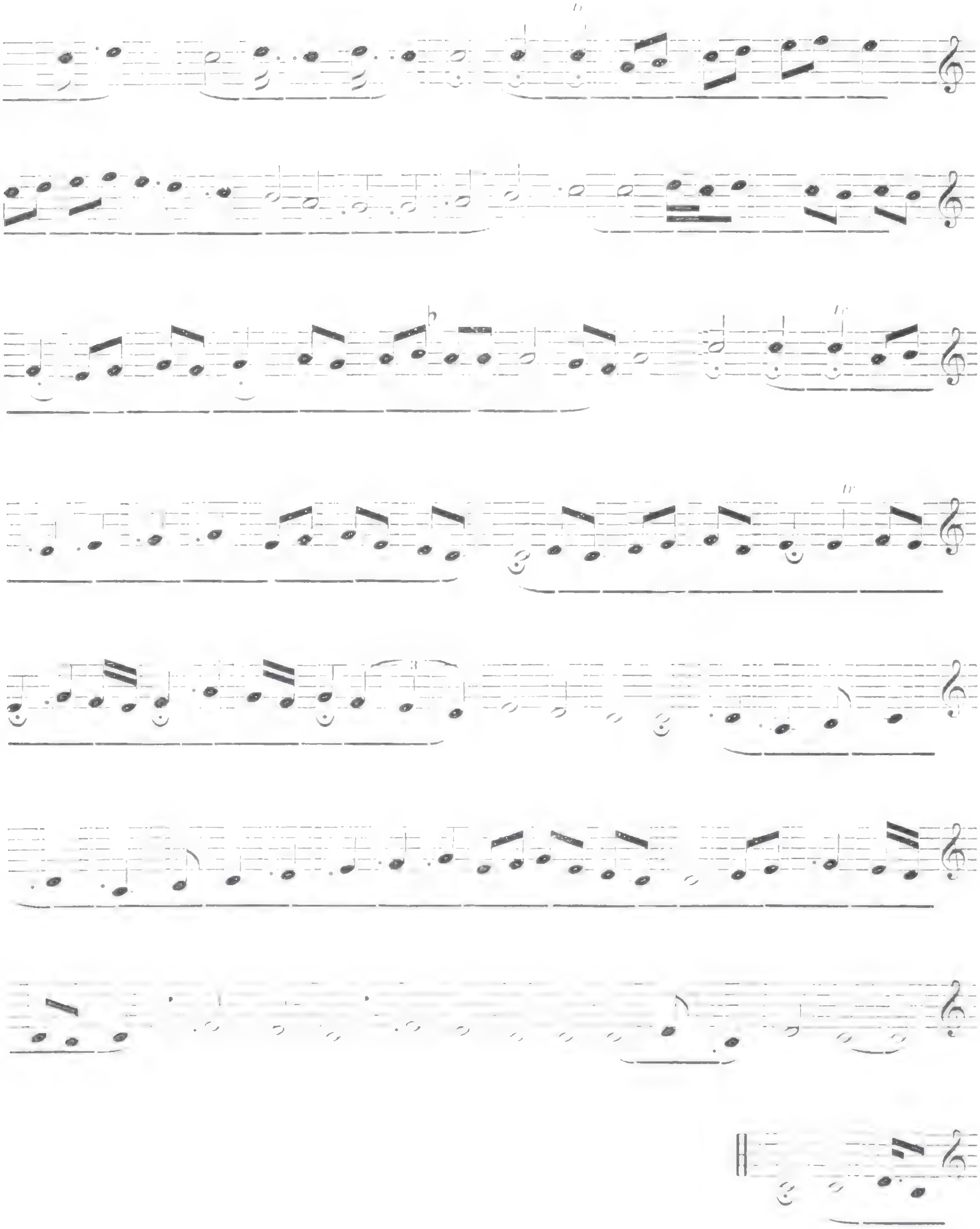


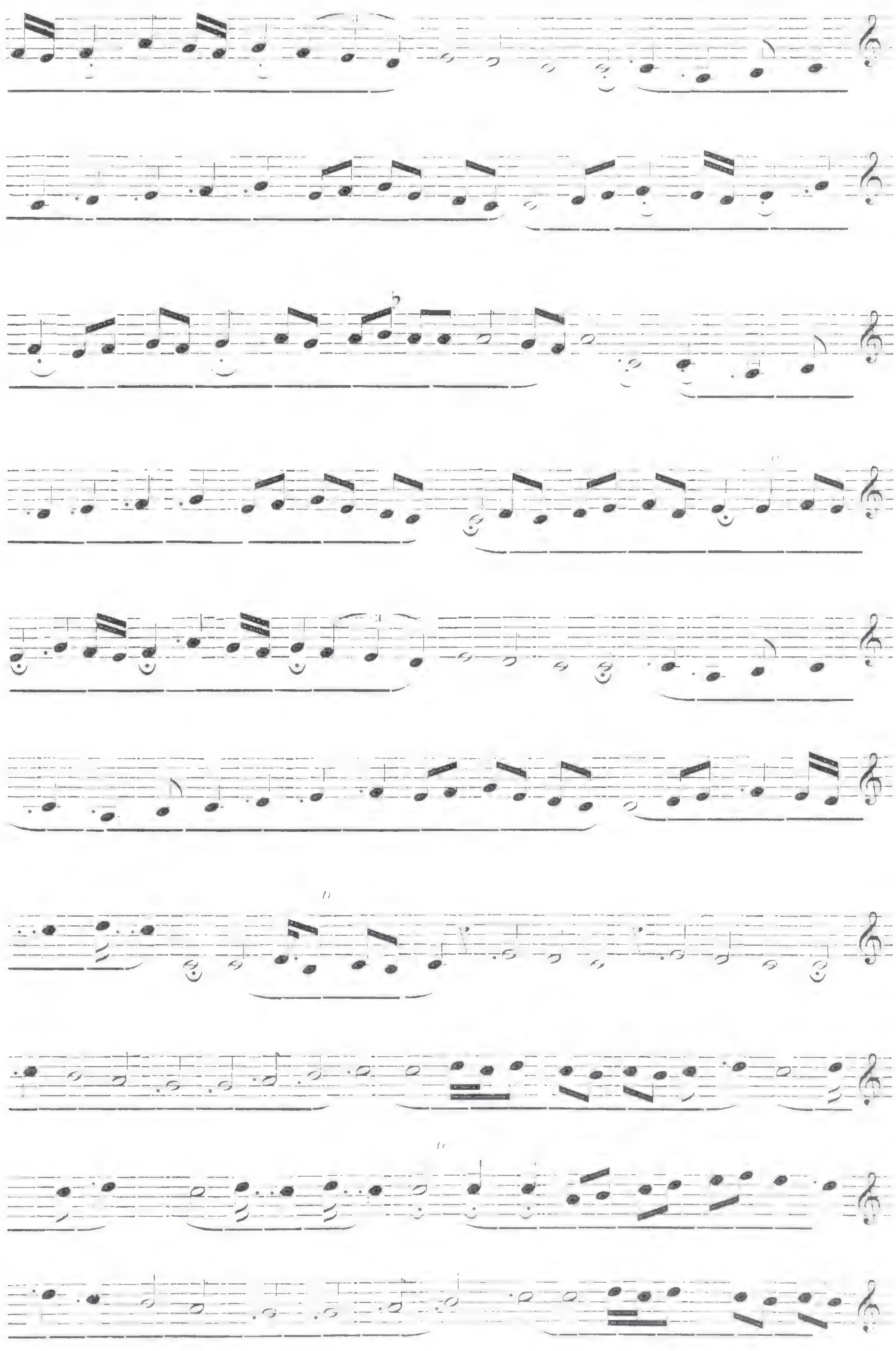
887

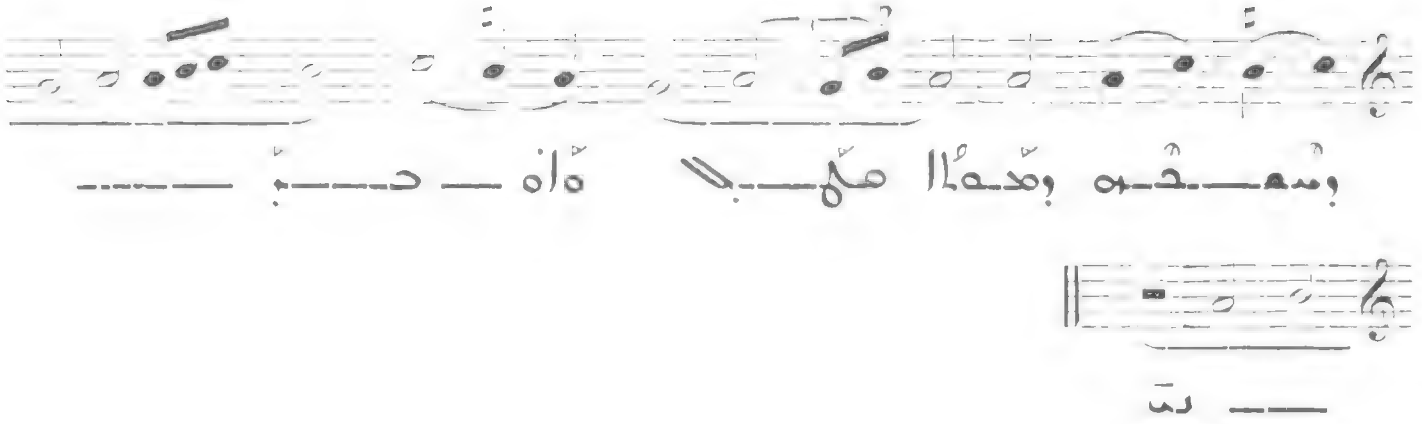
ܡܪܢܐ ܡܪܚܡܢܐ ܐܬܪܚܡ ܥܠ ܥܒܕܝܟ

Allegro moderato







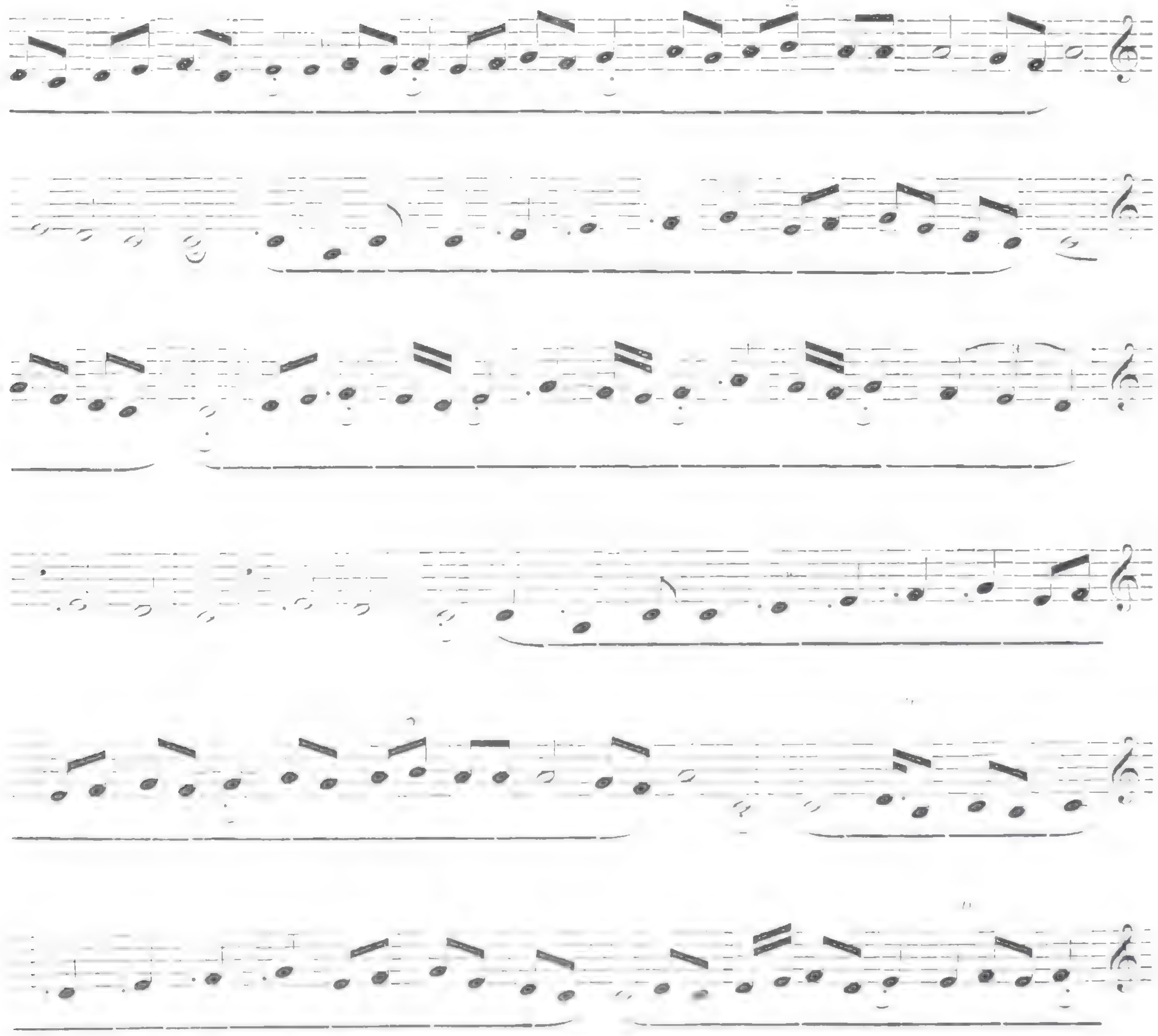


ܠܡܫܩܘ ܕܘܟܠ (١)

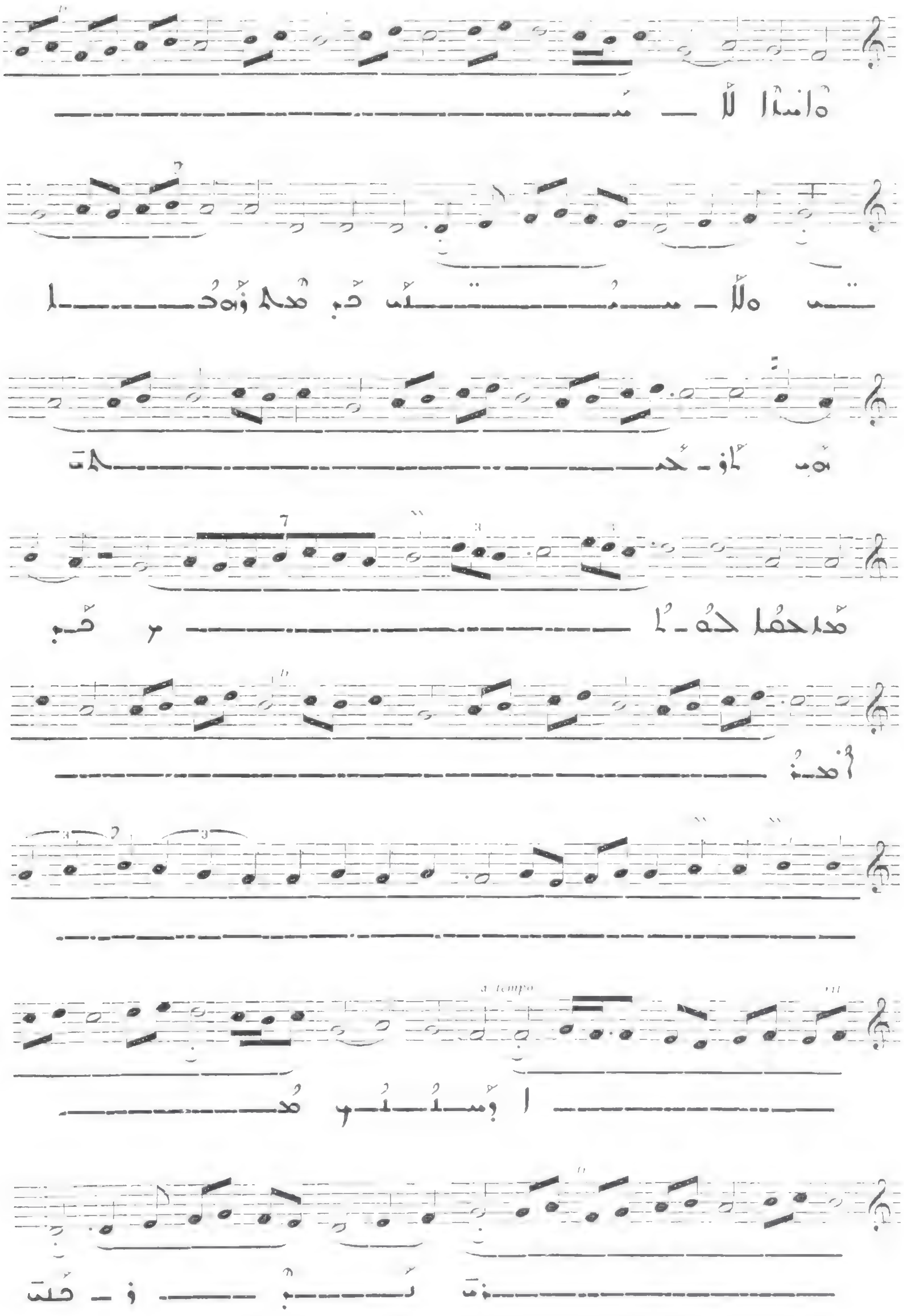
886

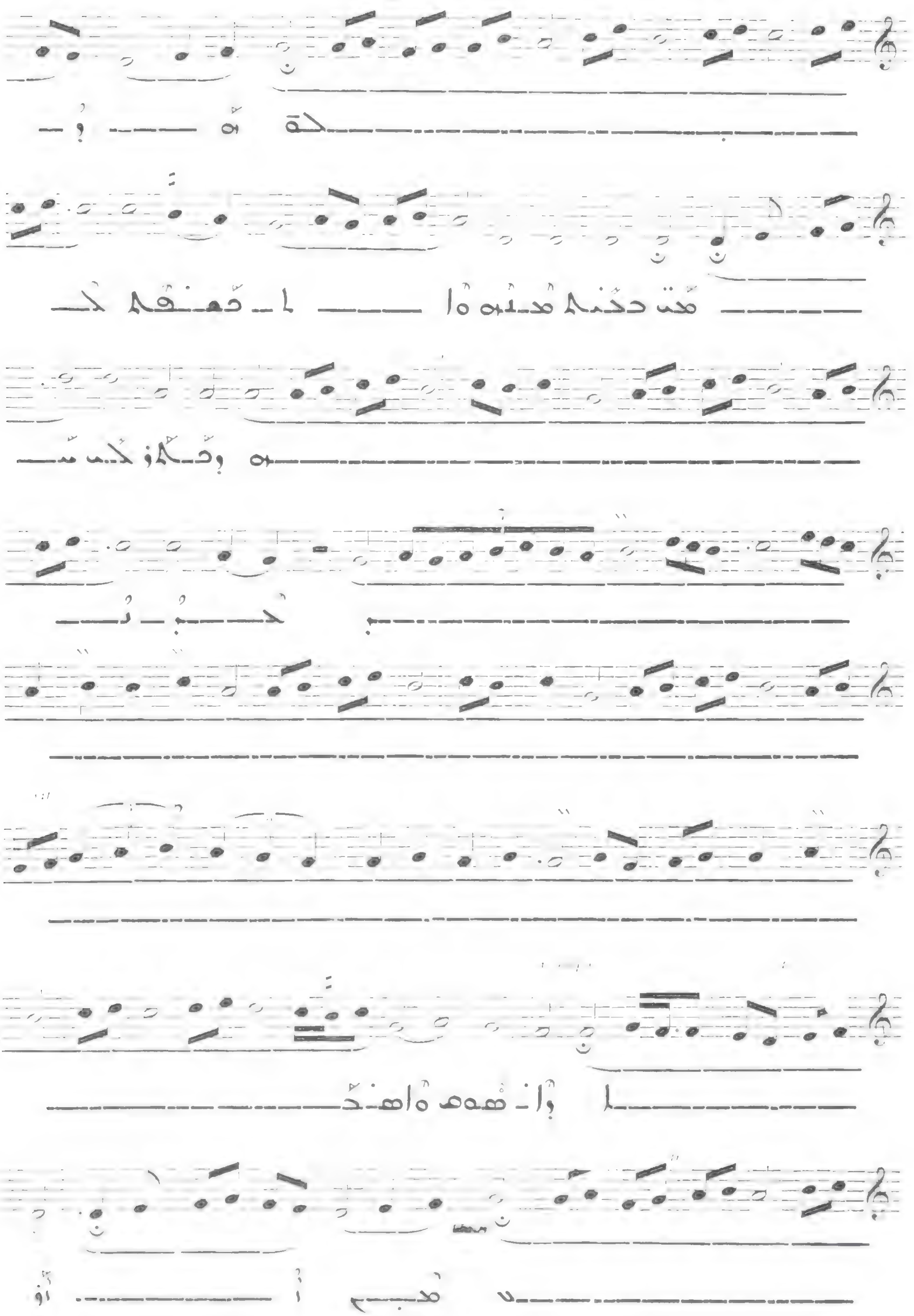
Allegro molto

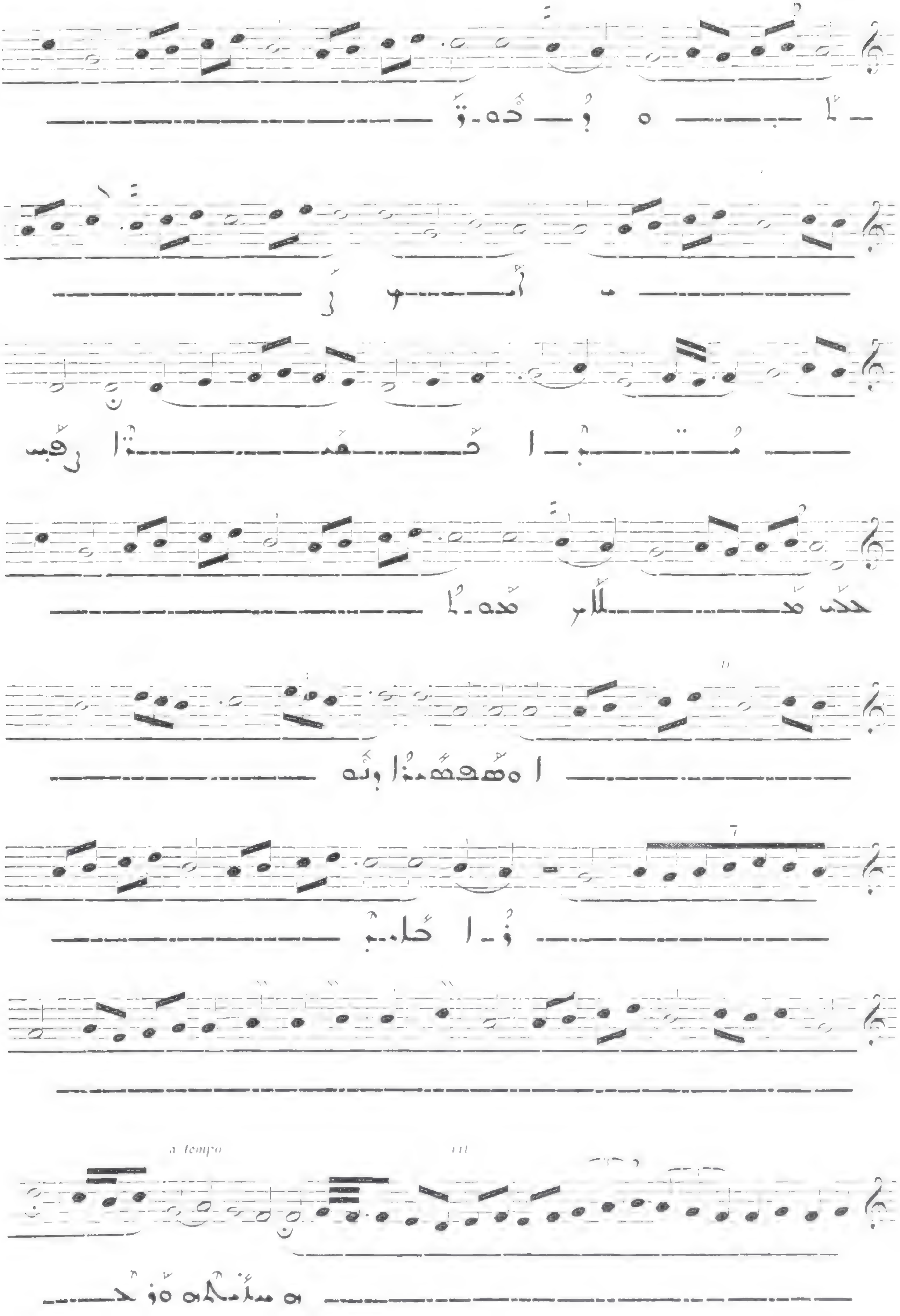
Quasi ad libit.

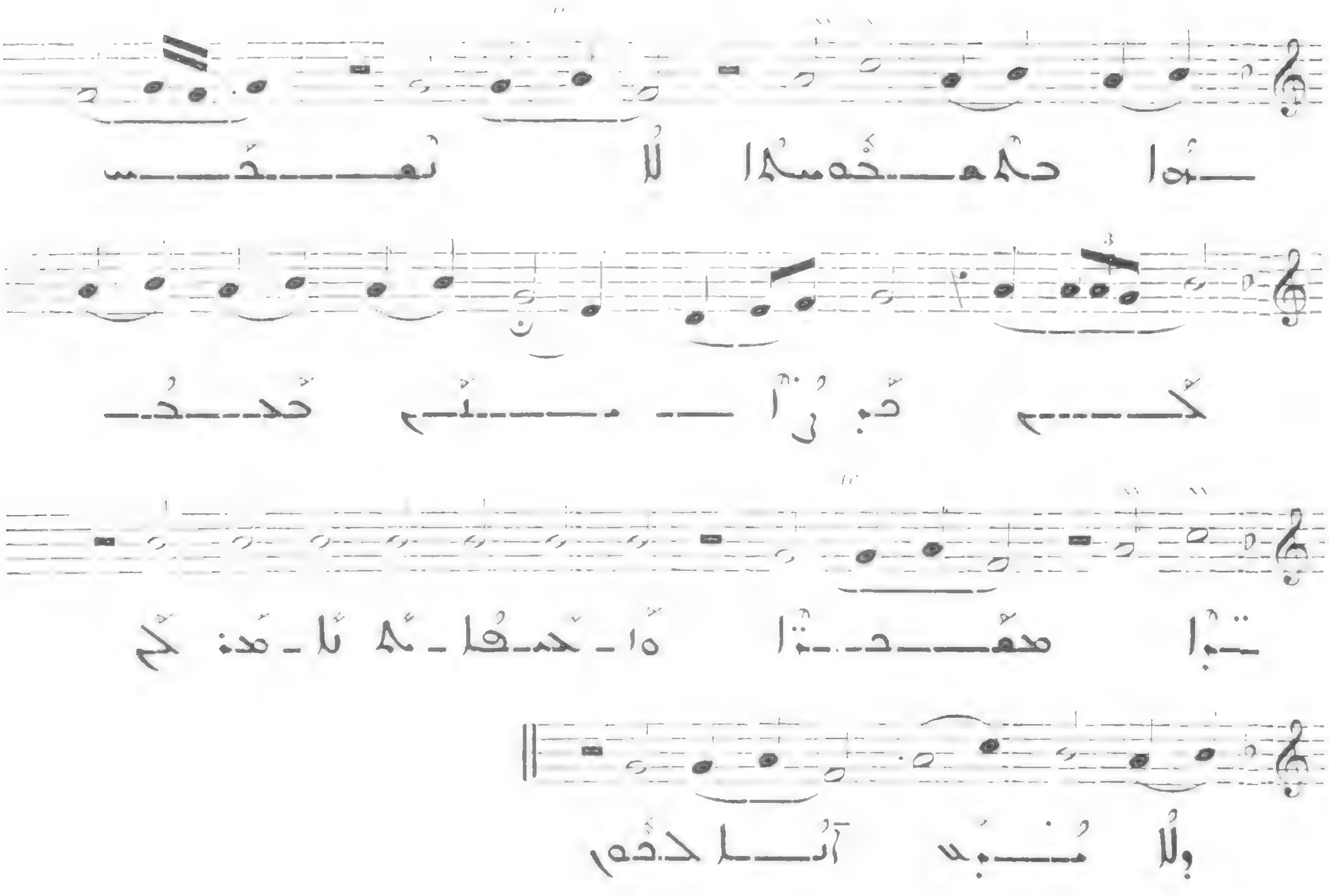


(١) ܐܘܟܝܬ ܠܟܠܡܚܝܐ ܕܦܫ ܫܡܫܐ ܡܡܘܬܐ ܕܐܬܡܫܐ ܗܘܐ : ܟܕ ܒܪܟܐ ܕܡܫܘܕܥܘܬܐ ܠܐ ܟܫܝܪܝܢ





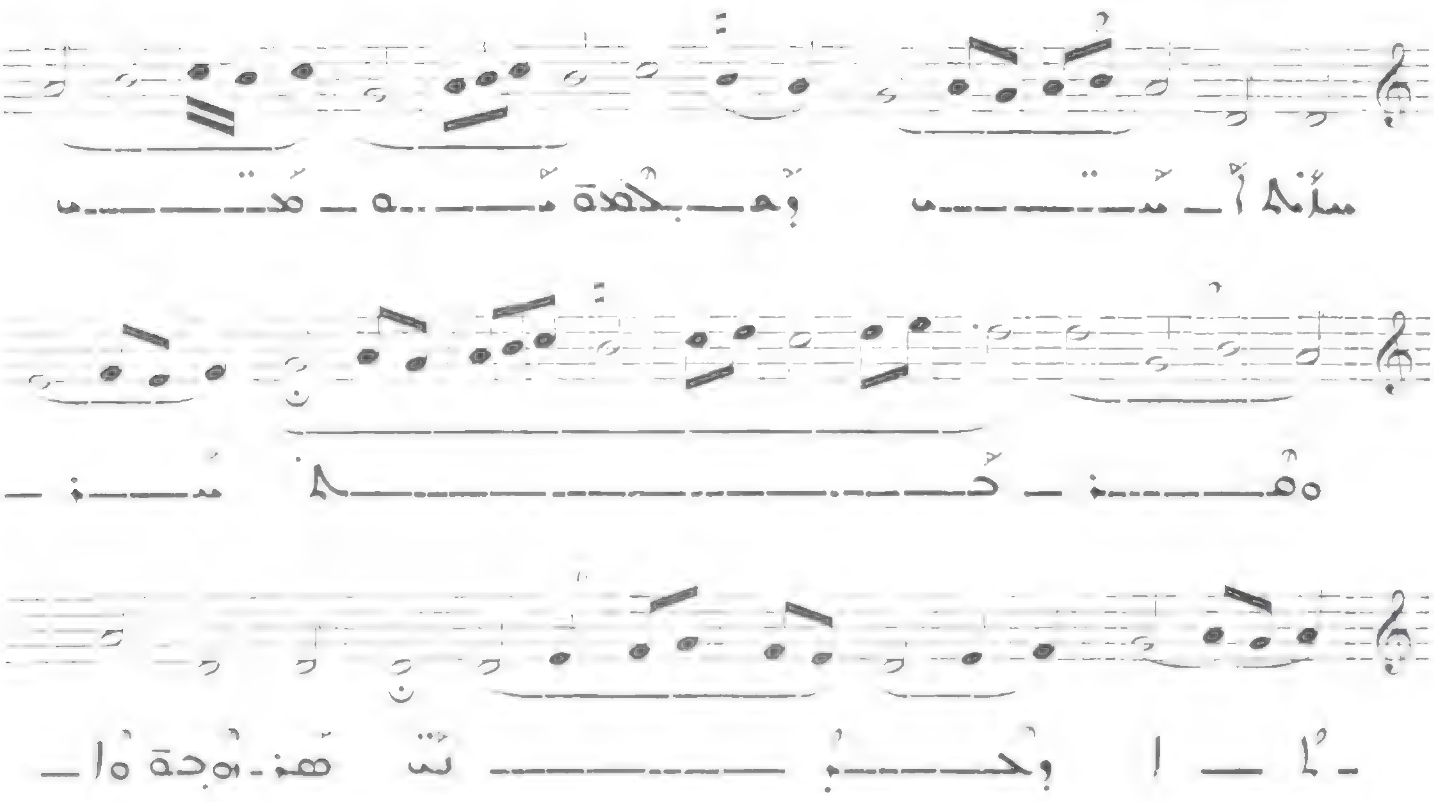

a tempo

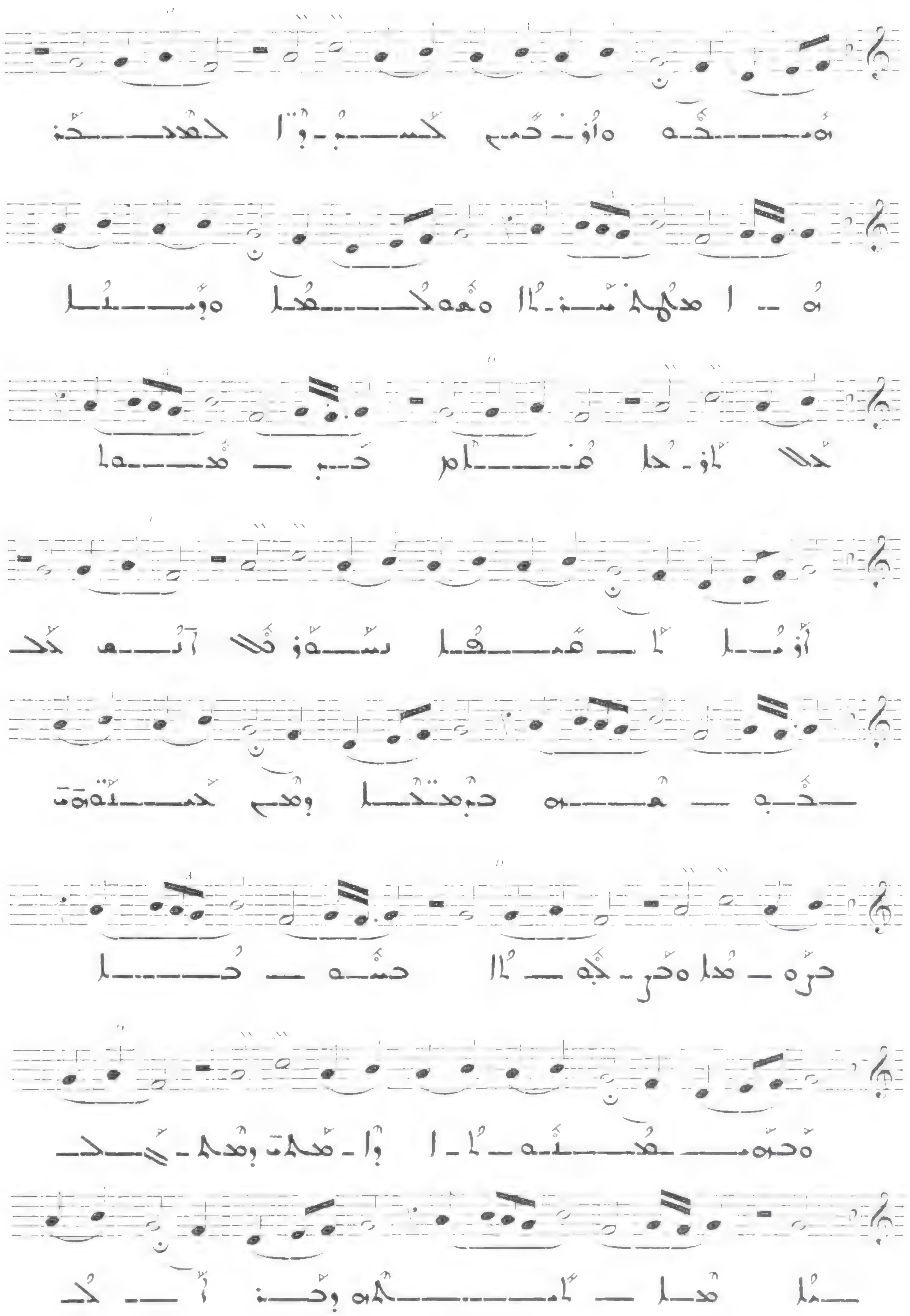


ܚܙܐ ܐܢ̈ܫ ܕܡܫܒܚܘ ܕܡܪܢ 885

Allegro moderato

Quasi ad libitum





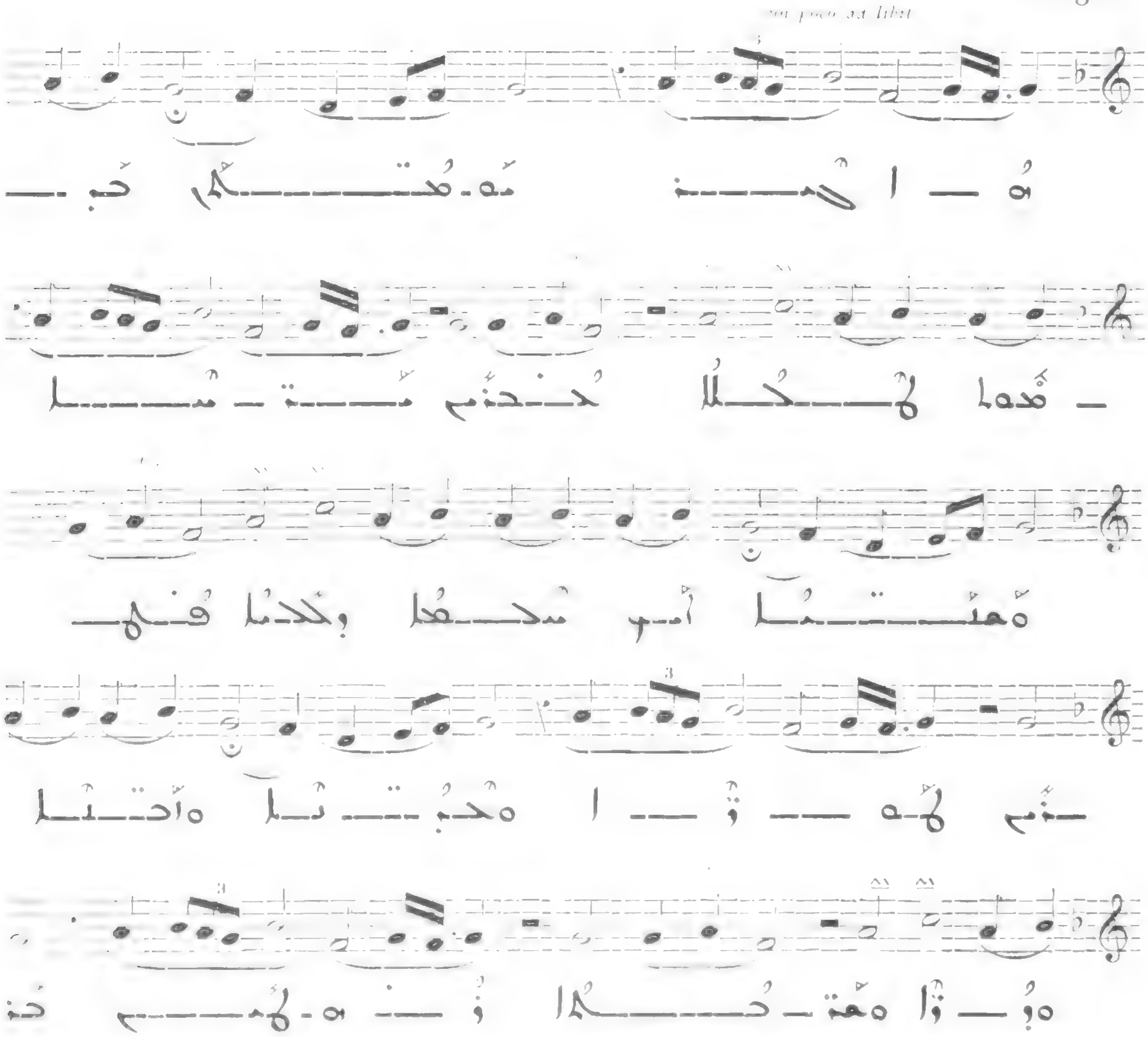
IX

ܩܝܢ̈ܬܐ ܕܡܕܢܚ̈ܝܐ ܕܡܘܨܠ

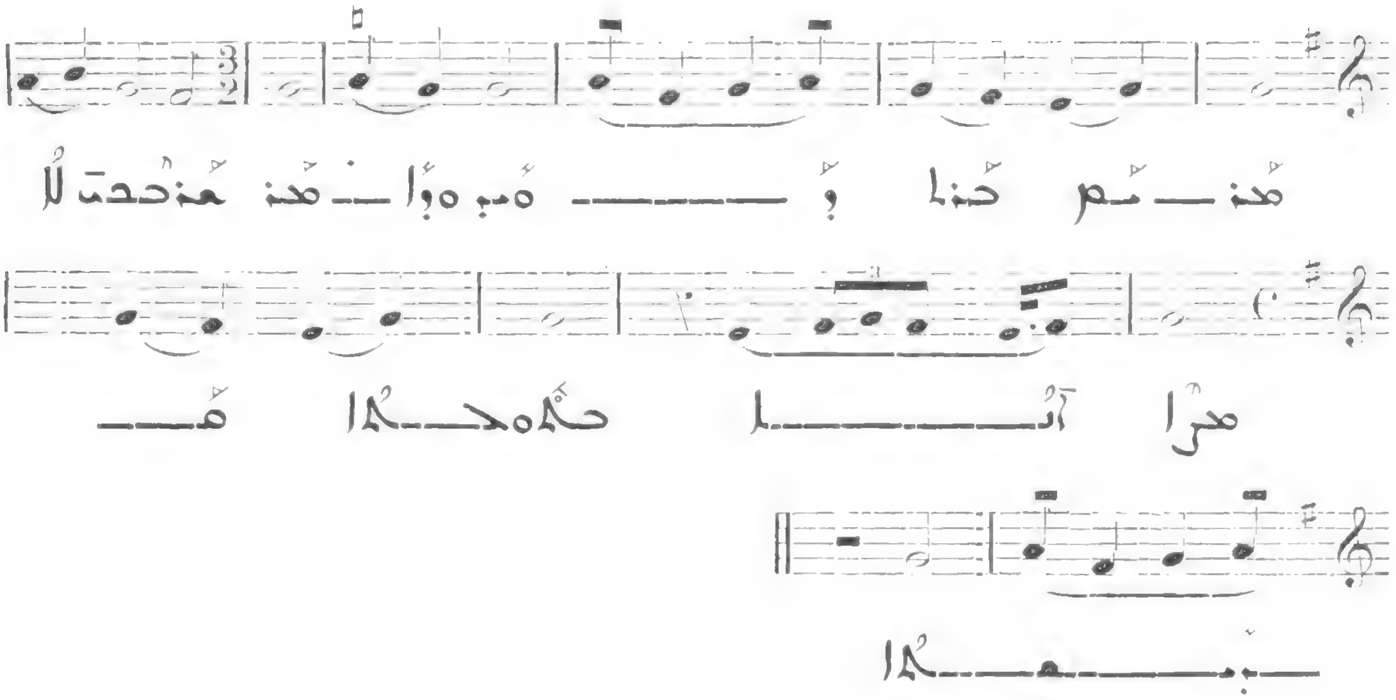
MÉLODIES DE MOSSOUL

ܬܘ ܐܚ̈ܝ ܡܗܝܡ̈ܢܐ (1) 884

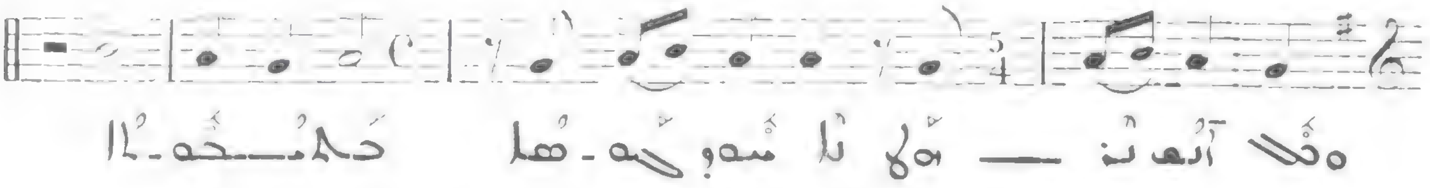
Allegro



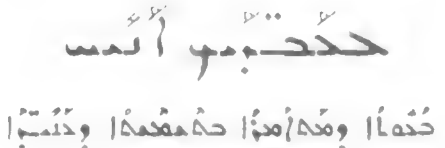
(1) [illegible]



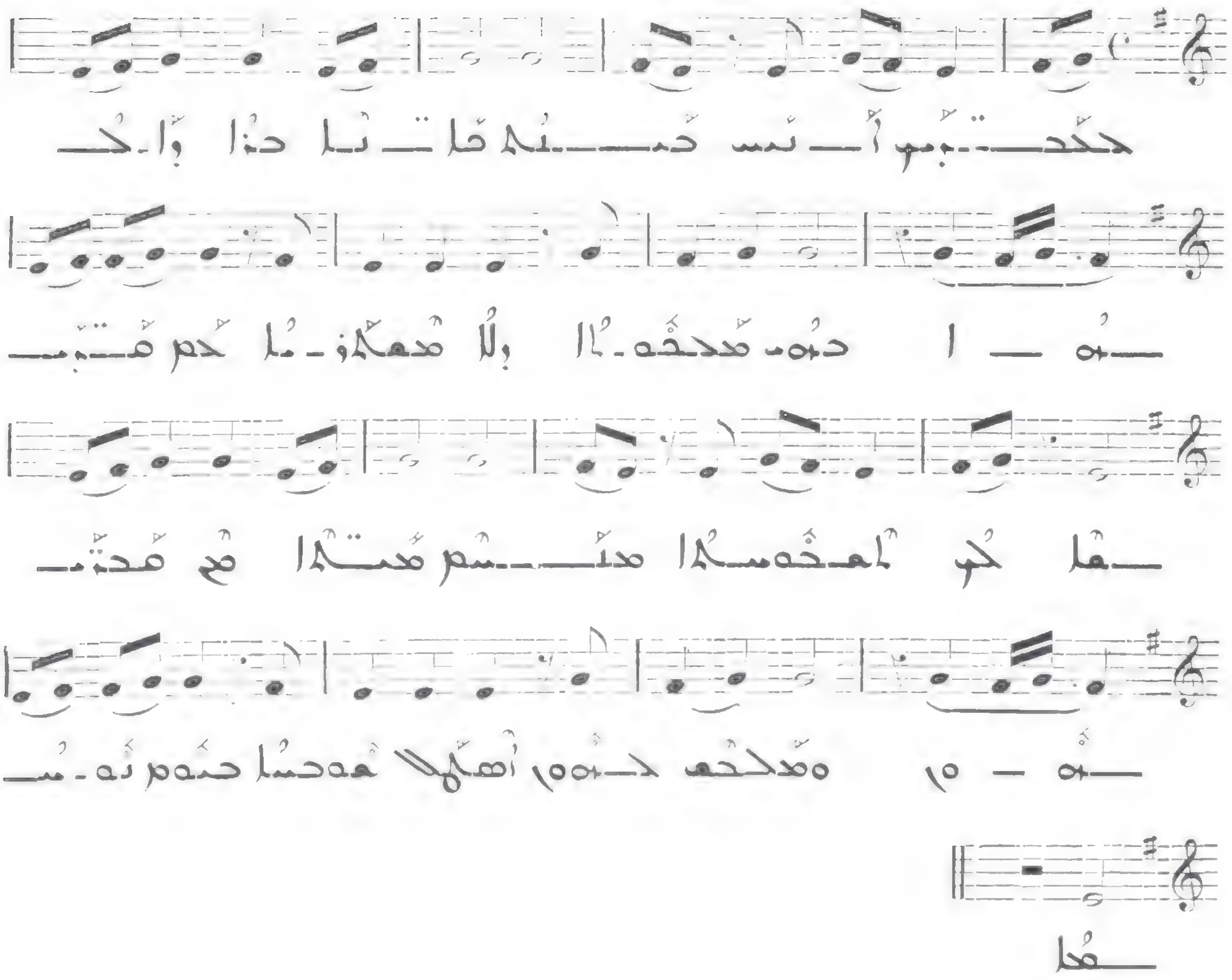
ܡܫܠܡܝܢ ܢܥܡܝ̈ ܩܝܢ̈ܬܐ ܒܫܘܒܚܗ ܕܡܪܢ
ܐܝܟ ܛܟܣܐ ܕܐܬܬܣܝܡ ܒܡܘܫܚܬܐ ܩܘܪܝܐ ܕܥܕܬܐ ܐܢܛܝܘܟܝܬܐ ܕܣܘܪ̈ܝܝܐ
ܘܠܐܠܗܐ ܫܘܒܚܐ



882

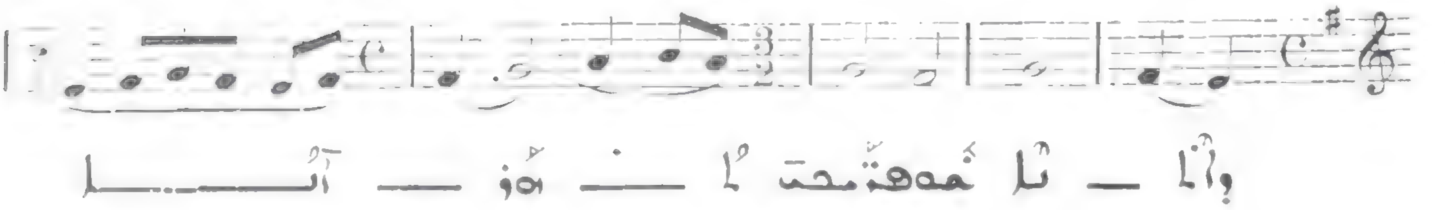


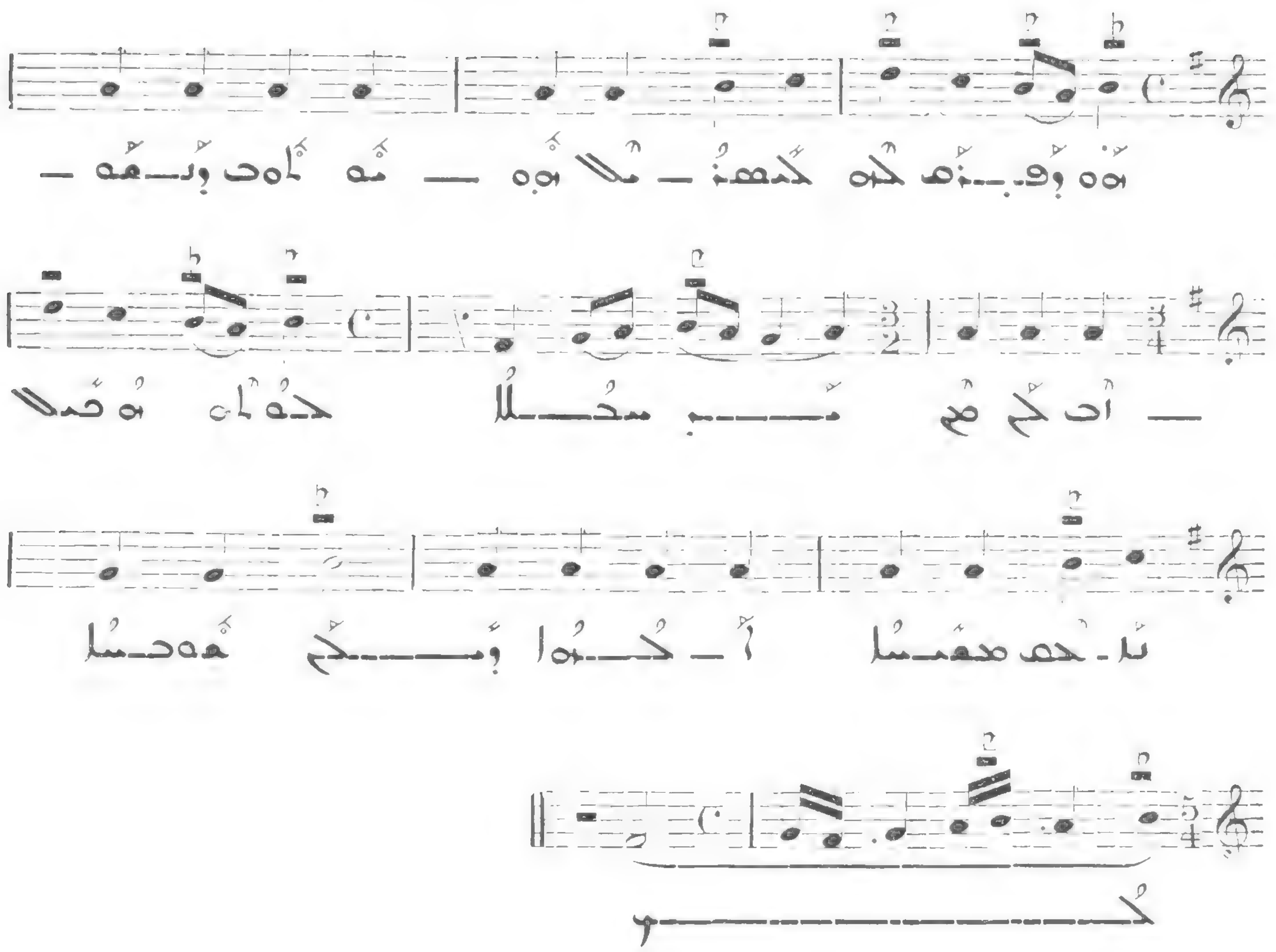
Moderato



883

Allegro molto

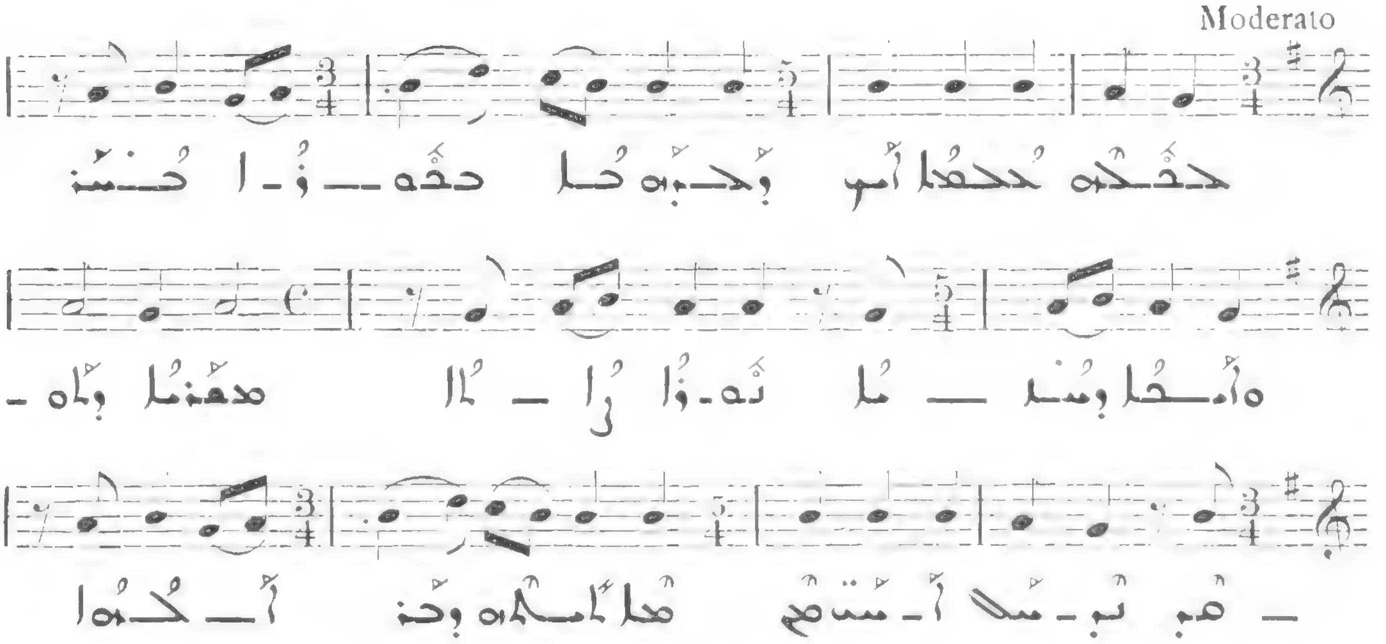
 (VII)

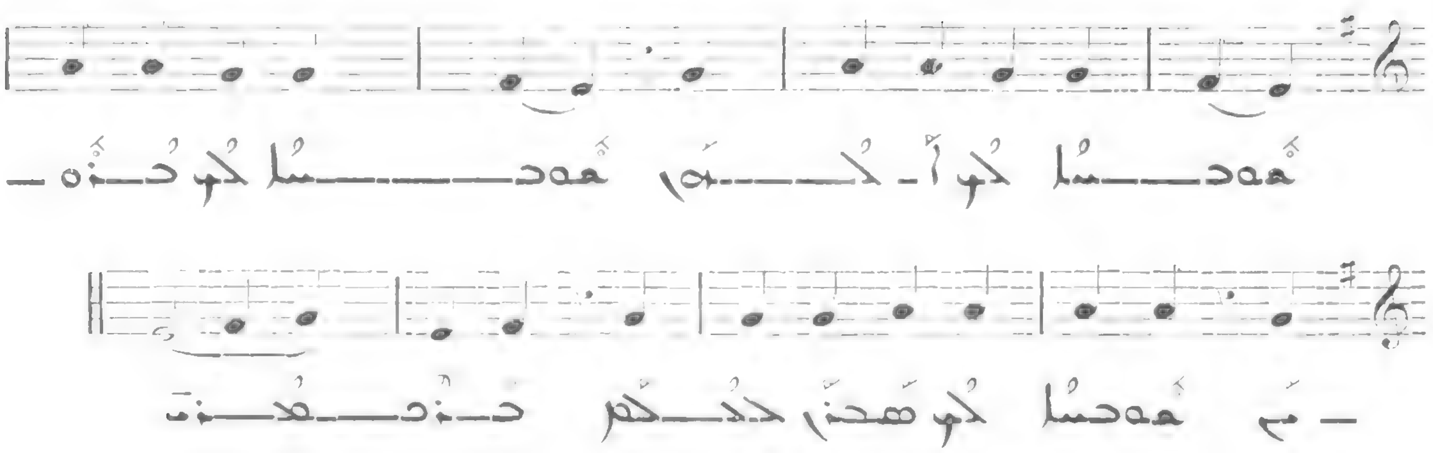


ܒܒܪܟܗ ܡܠܟܐ 881

ܡܫܚܠܦܐ ܕܒܥܘܬܐ ܕܪܡܫܐ ܕܝܠܗܿ ܒܫܒܐ ܕܡܘܬܪܐ ܚܠܦ ܗܘ ܕܐܡܝܢ ܕܒܬܪ ܀

(Cf Nº 40)

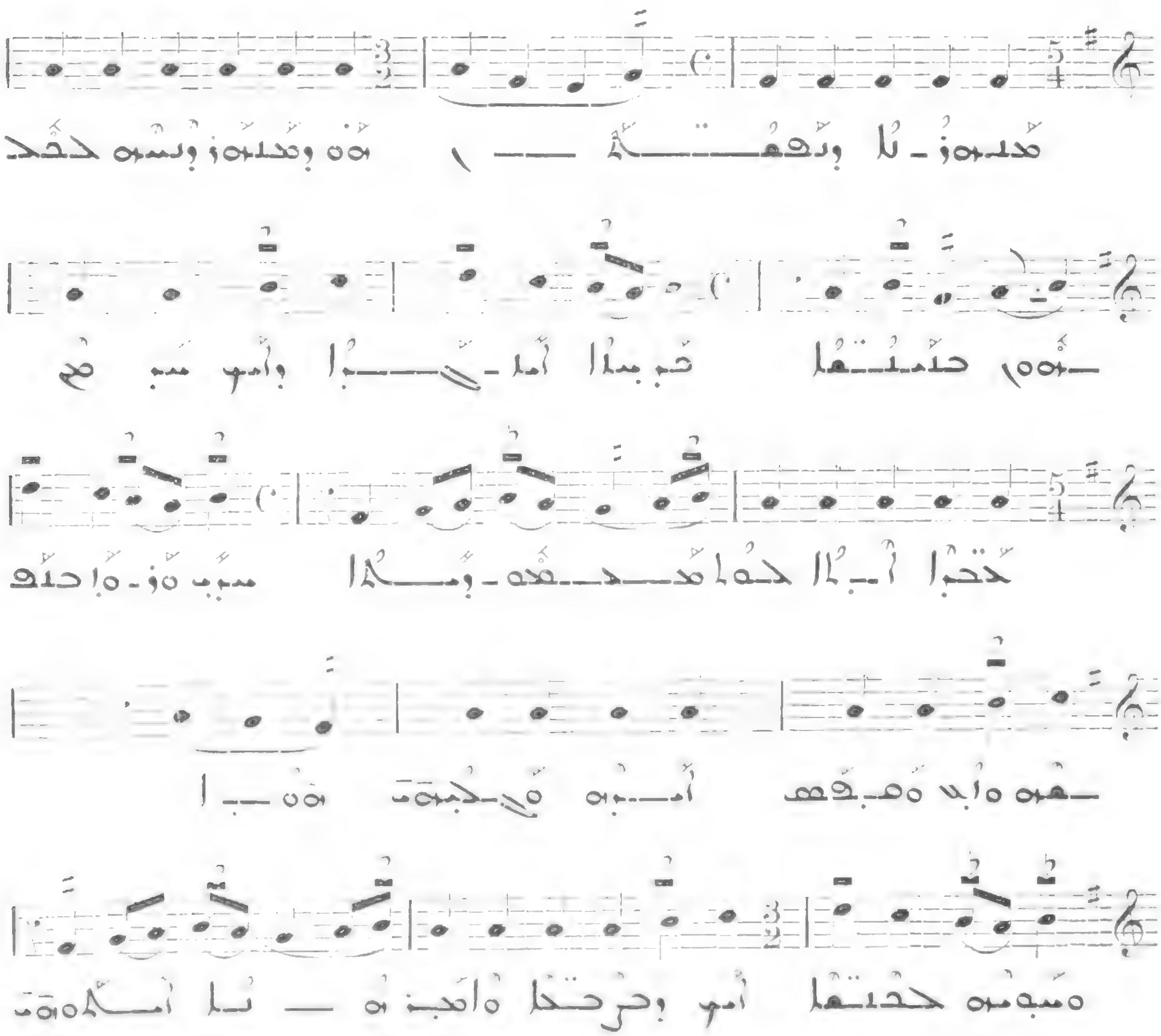


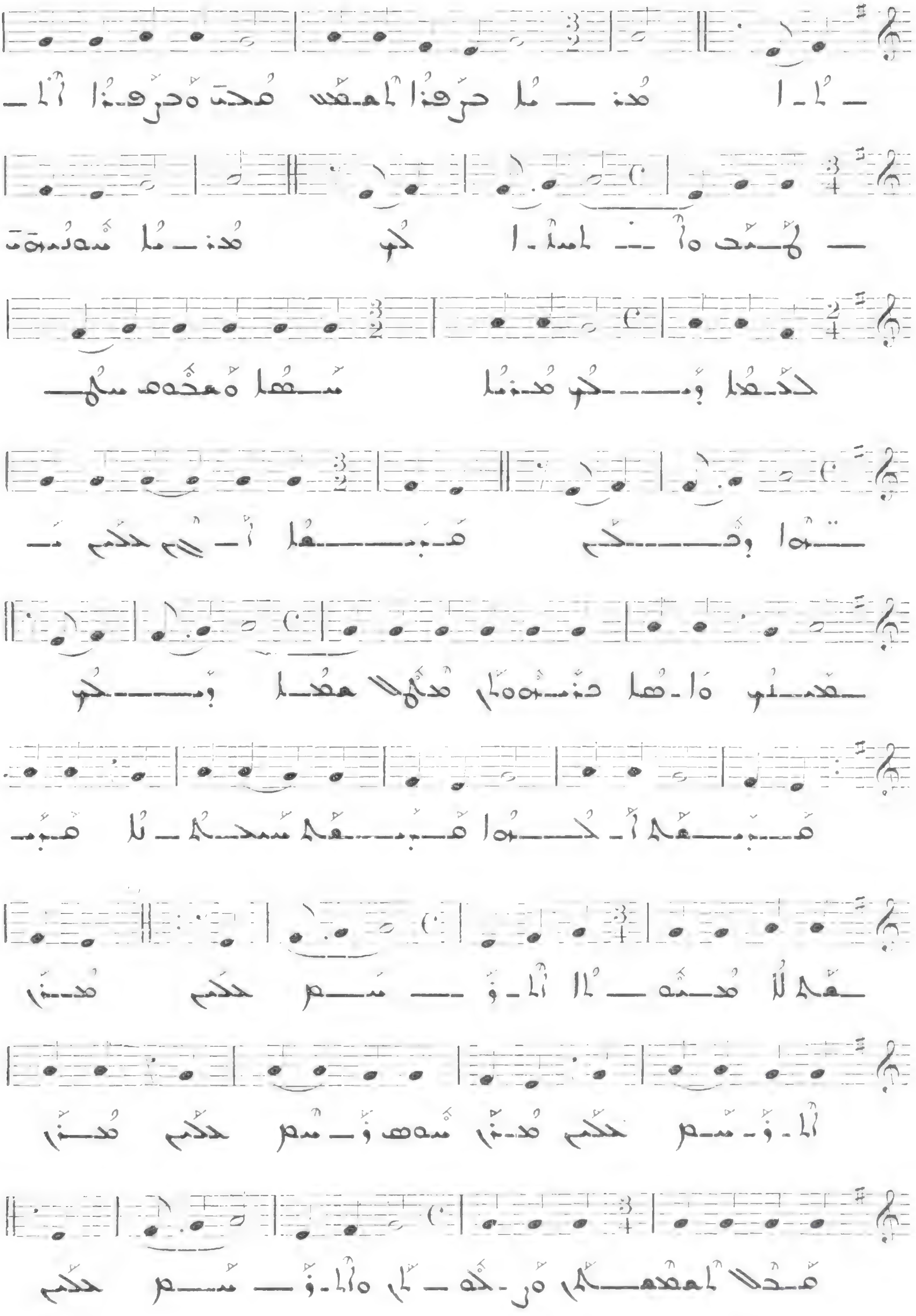


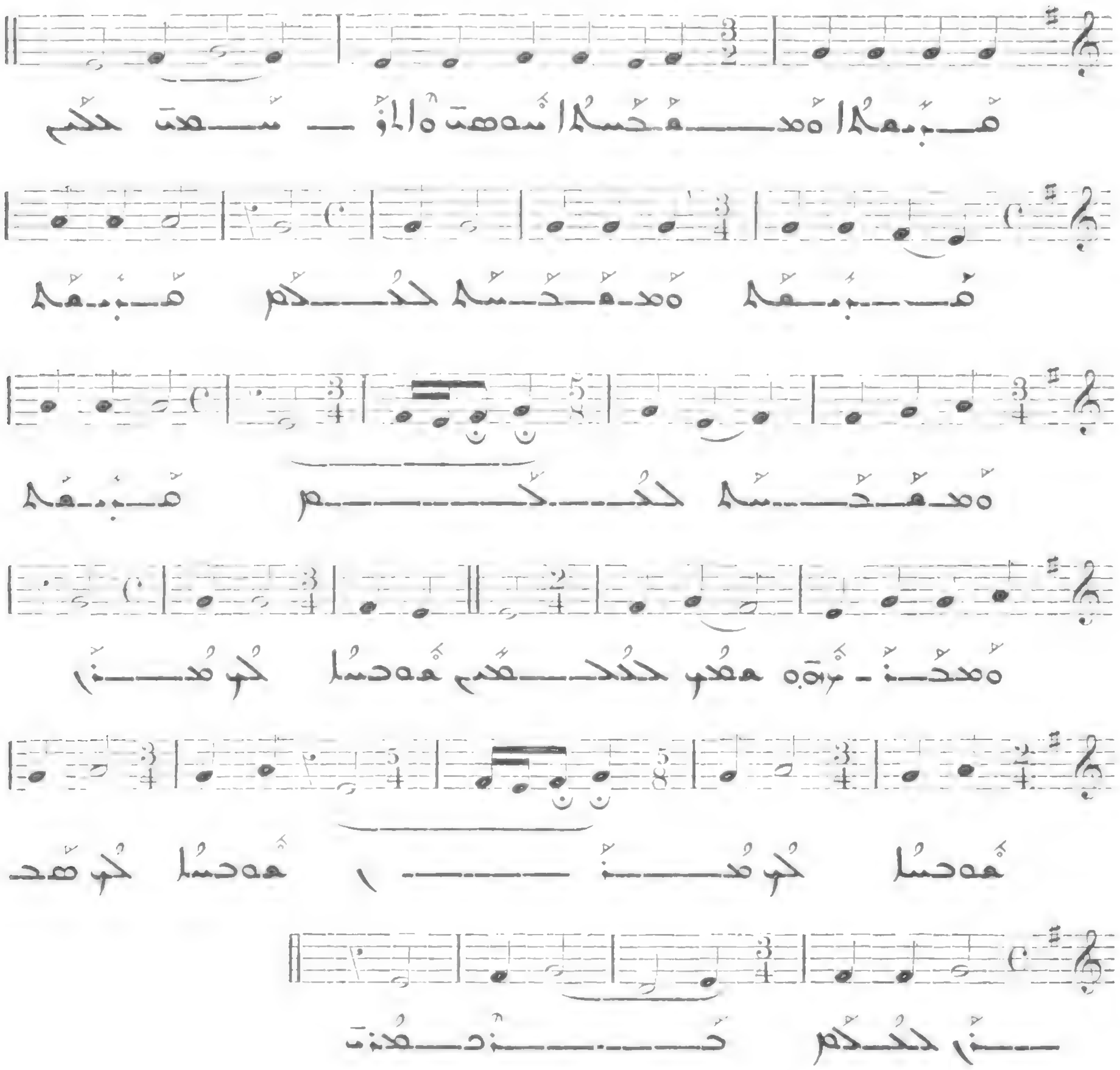
ܡܥܝܪܢܘܬܐ ܕܢܦܫ̈ܬܐ 880

ܡܥܢܝܬܐ ܕܡܬܐܡܪܐ ܒܙܒܢ ܡܥܡܘܕܝܬܐ

Allegro

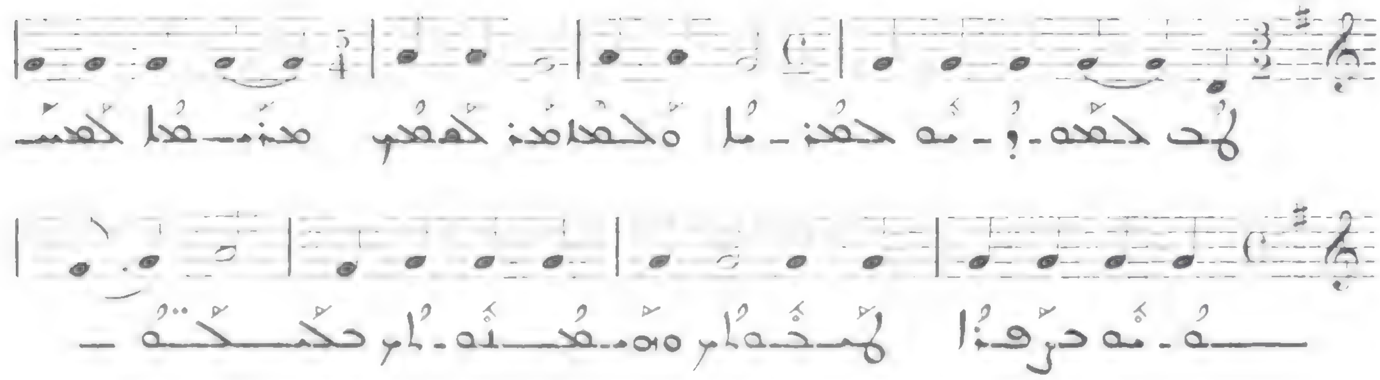


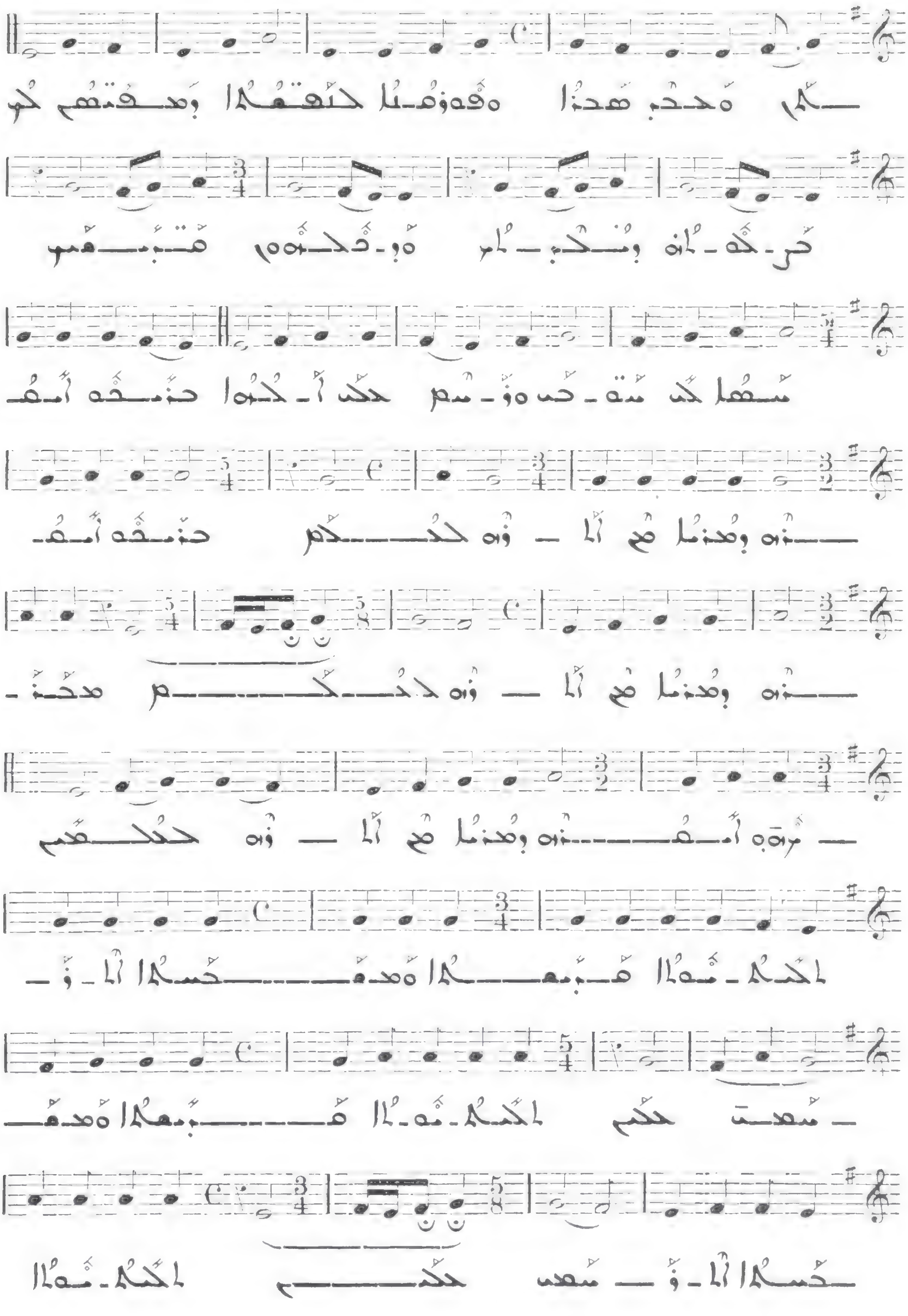


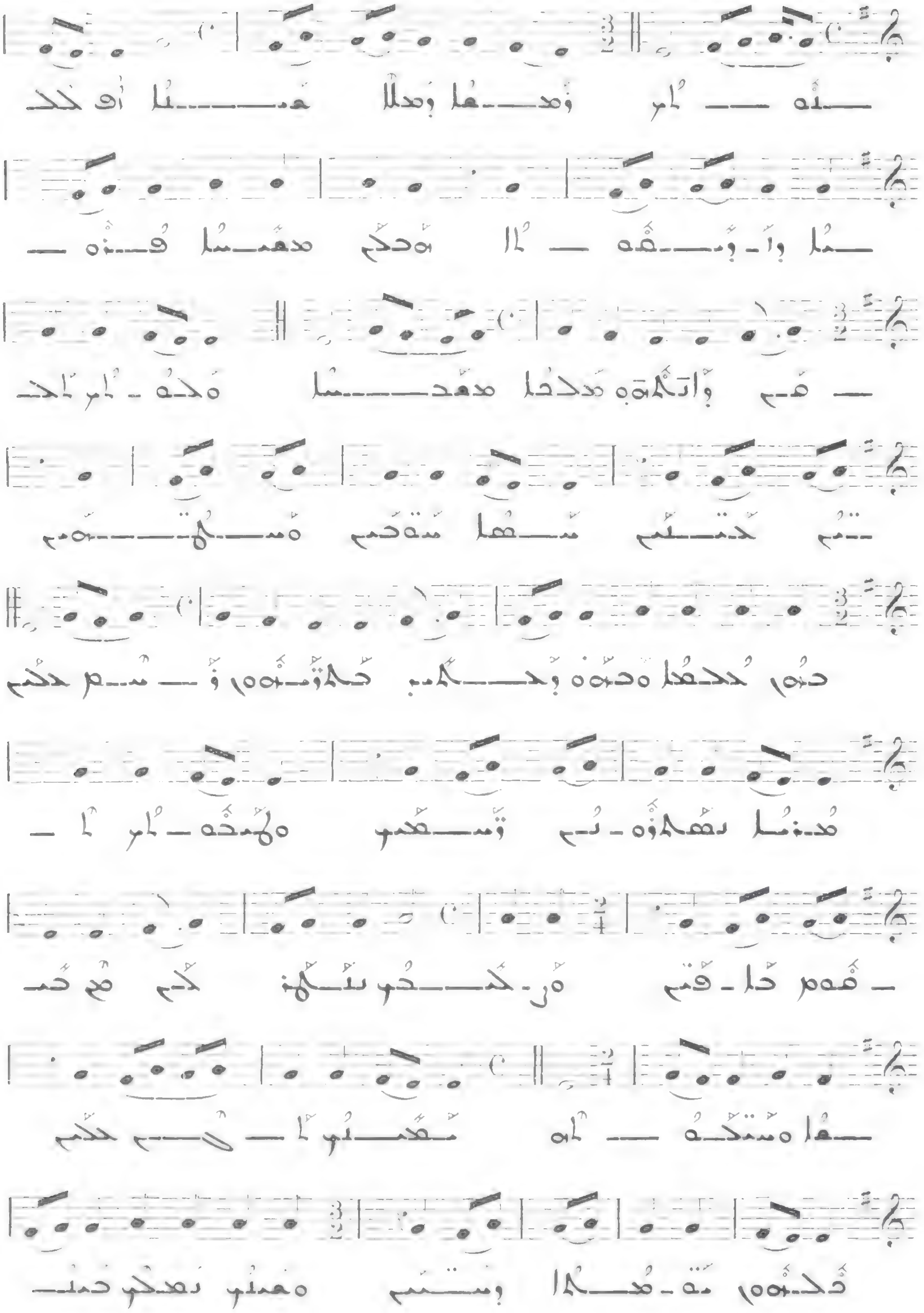


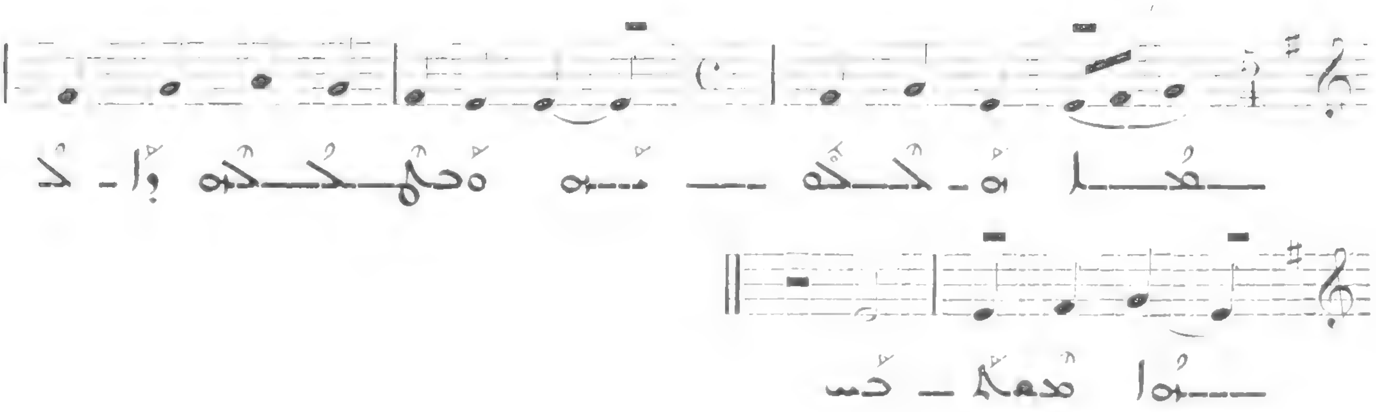
ܠܟ ܠܡܫܒܚܘܬܗ ܠܡܪܝܐ 879

Allegro



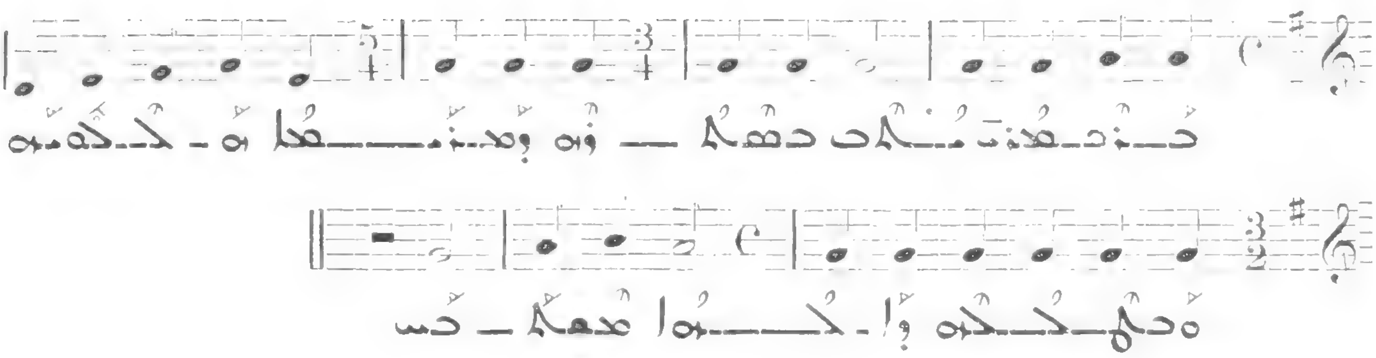






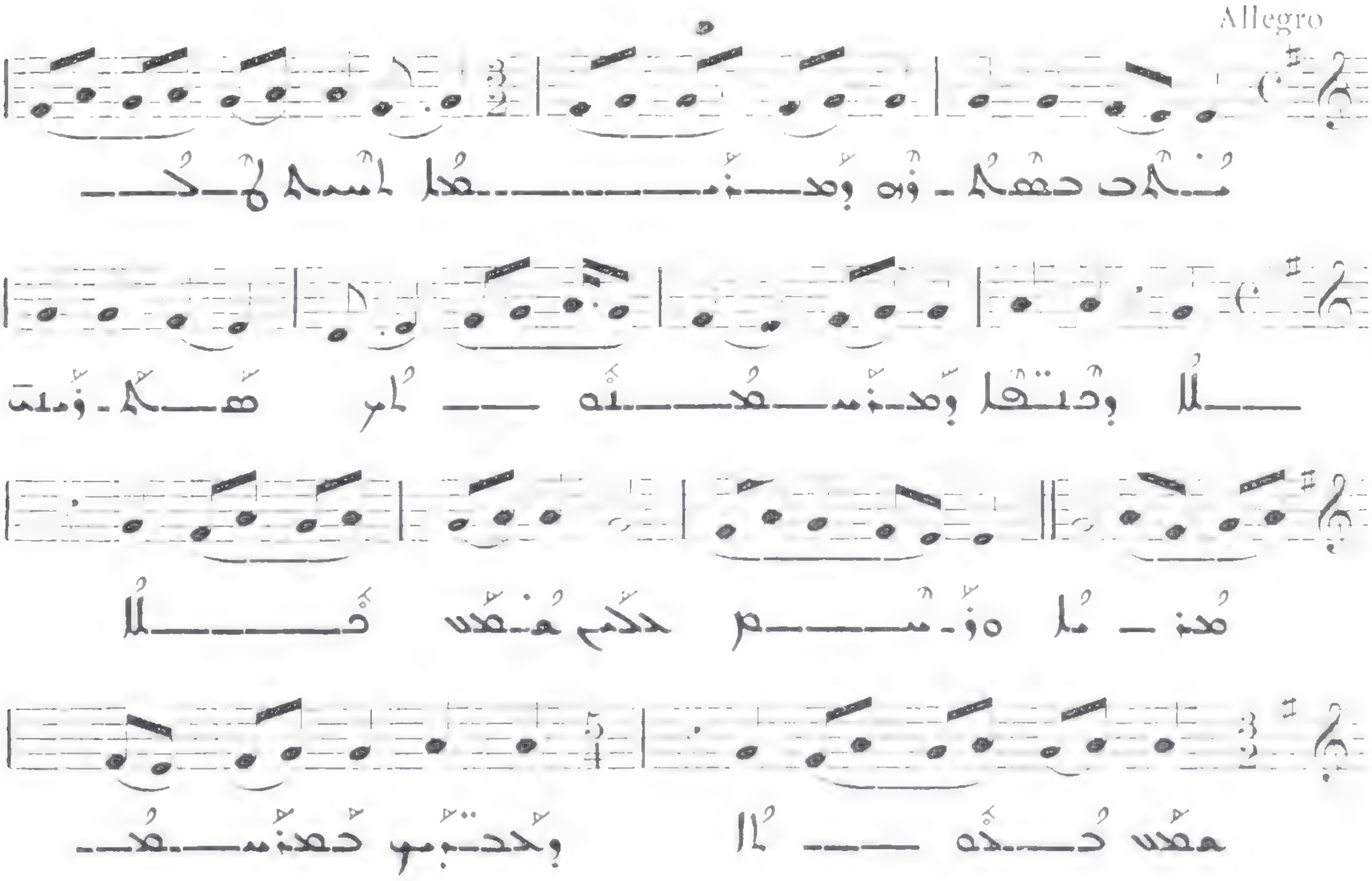
ܥܘܢܝ̈ܬܐ

877



ܫܠܡ ܒܫܠܡܗ̇ ܕܐܘ : ܠܡܫܝܚܐ ܕܡܠܟܐ

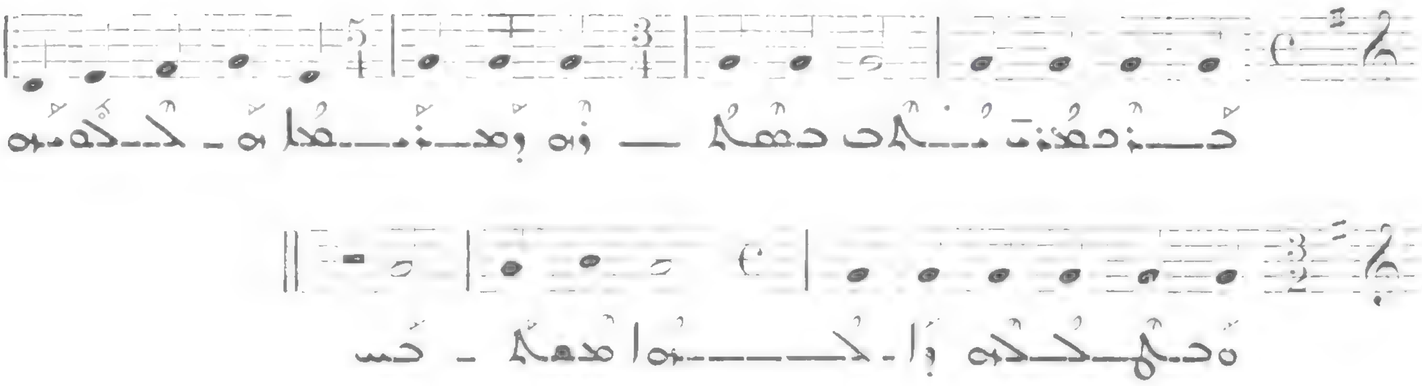
878



ܪܒܝܥܝܐ

873

Allegro molto

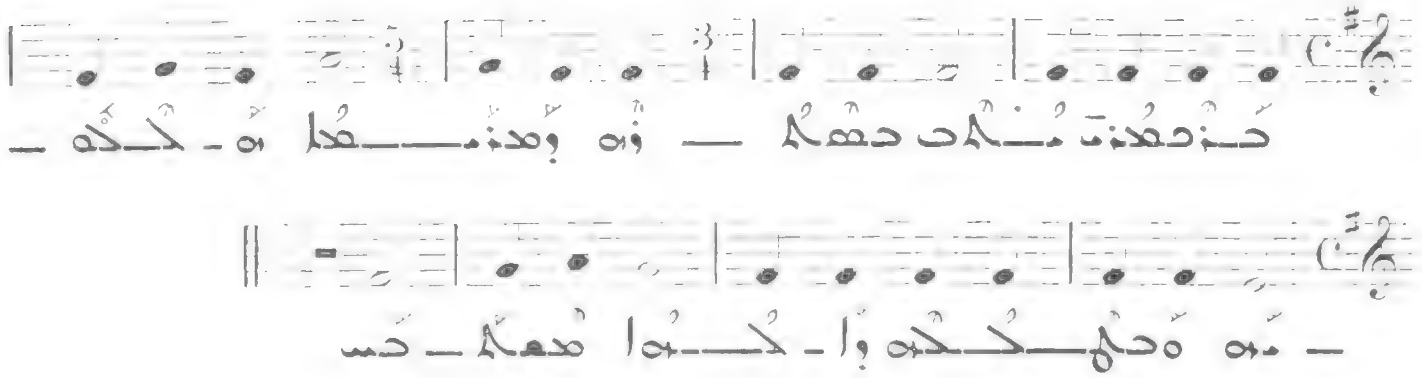


IV

ܚܡܝܫܝܐ

874

Allegro molto

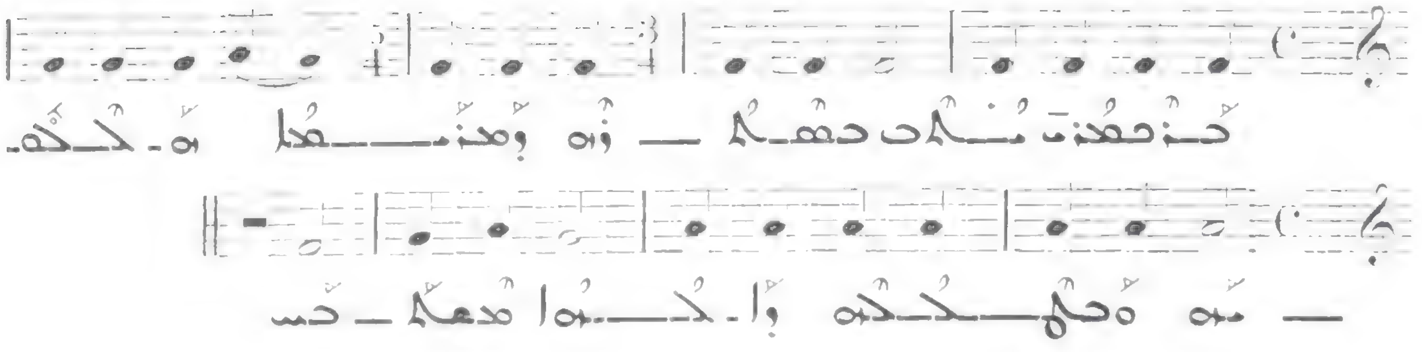


V

ܫܬܝܬܝܐ

875

Allegro molto

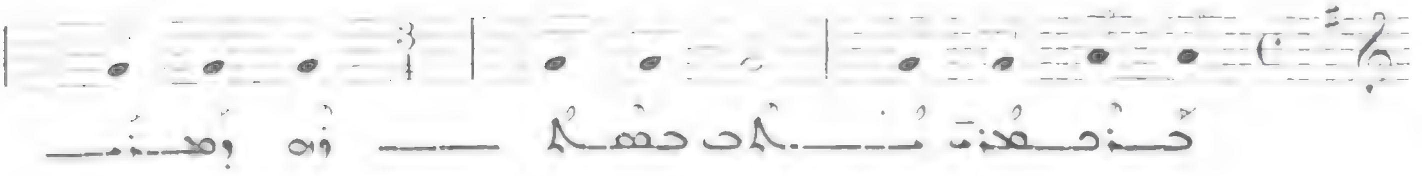


VI

ܫܒܝܥܝܐ

876

Allegro molto



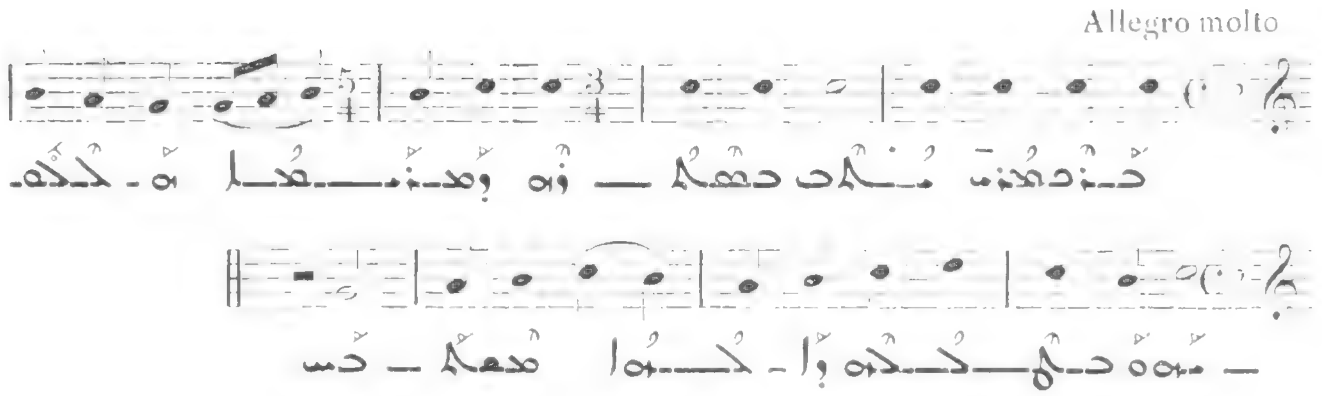
VII
VIII

ܒܥܘ̈ܬܐ ܕܣܘܬܪܐ

4° COMPLIES OU « SOUTORO »

ܣܘܬܪܐ ܡܕܝܢܐ

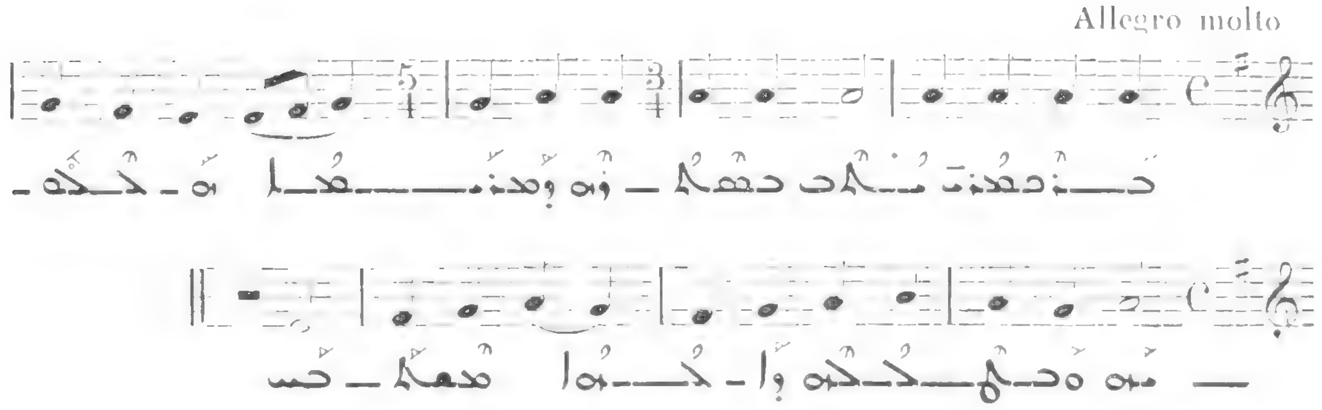
870



I

ܐܪܡܝܐ

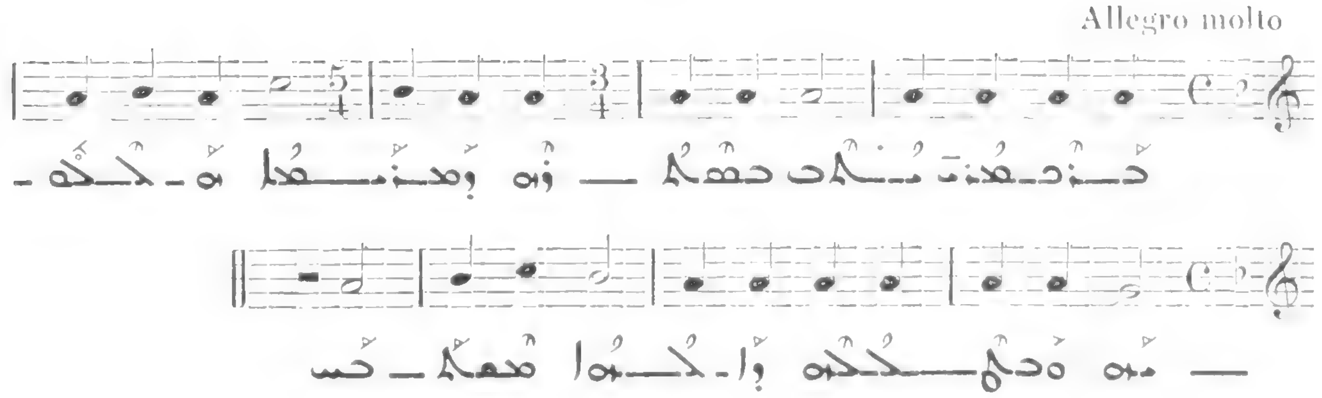
871



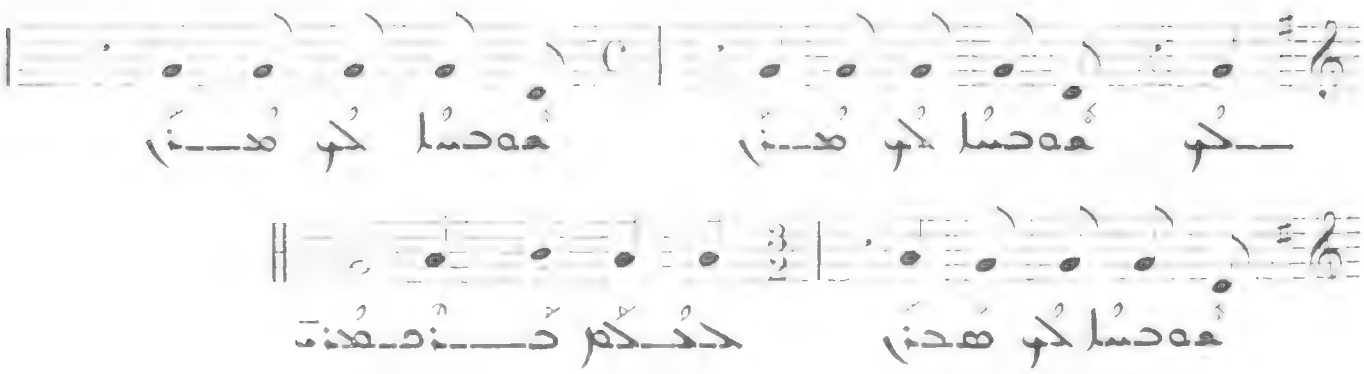
II

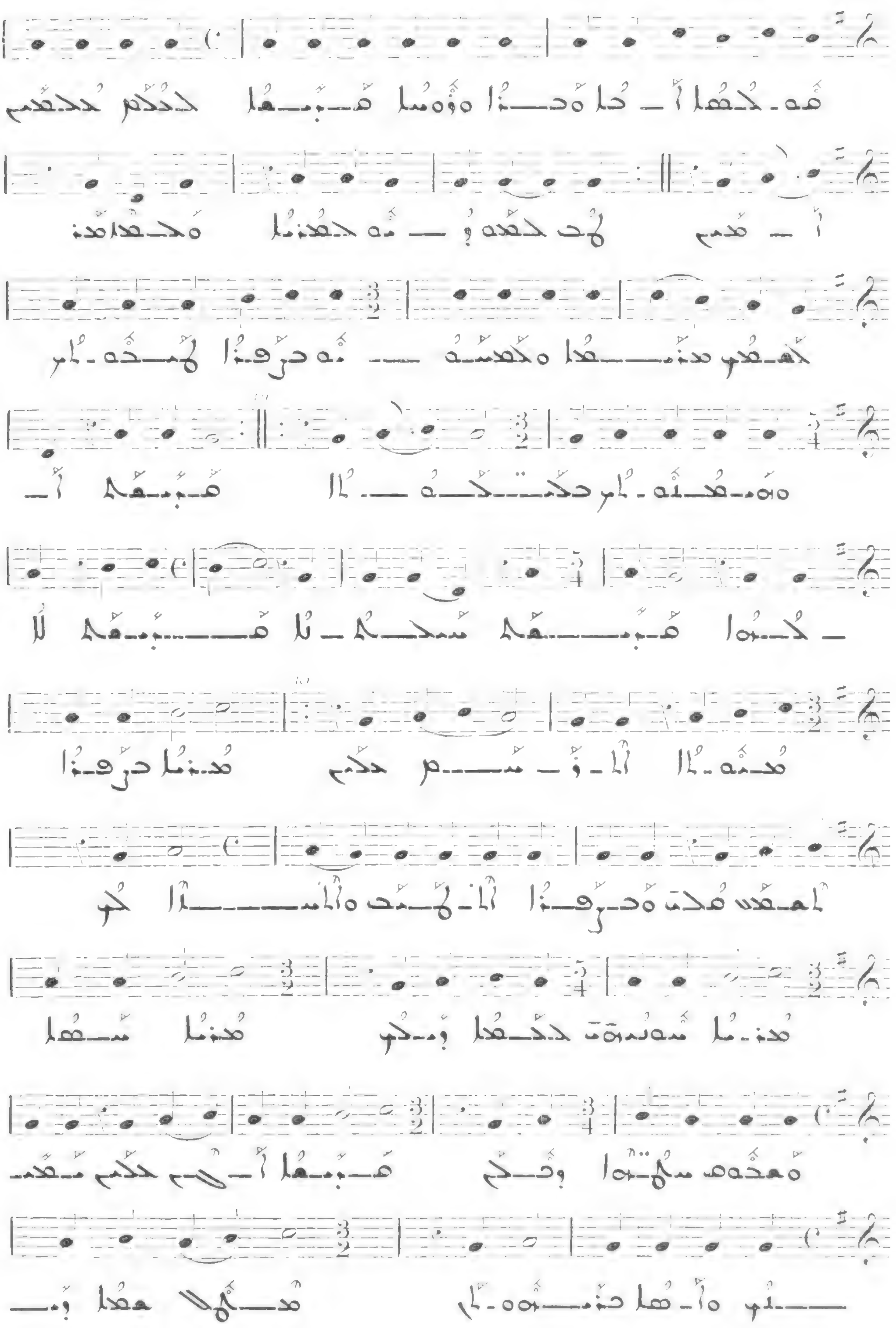
ܐܬܠܬܐ

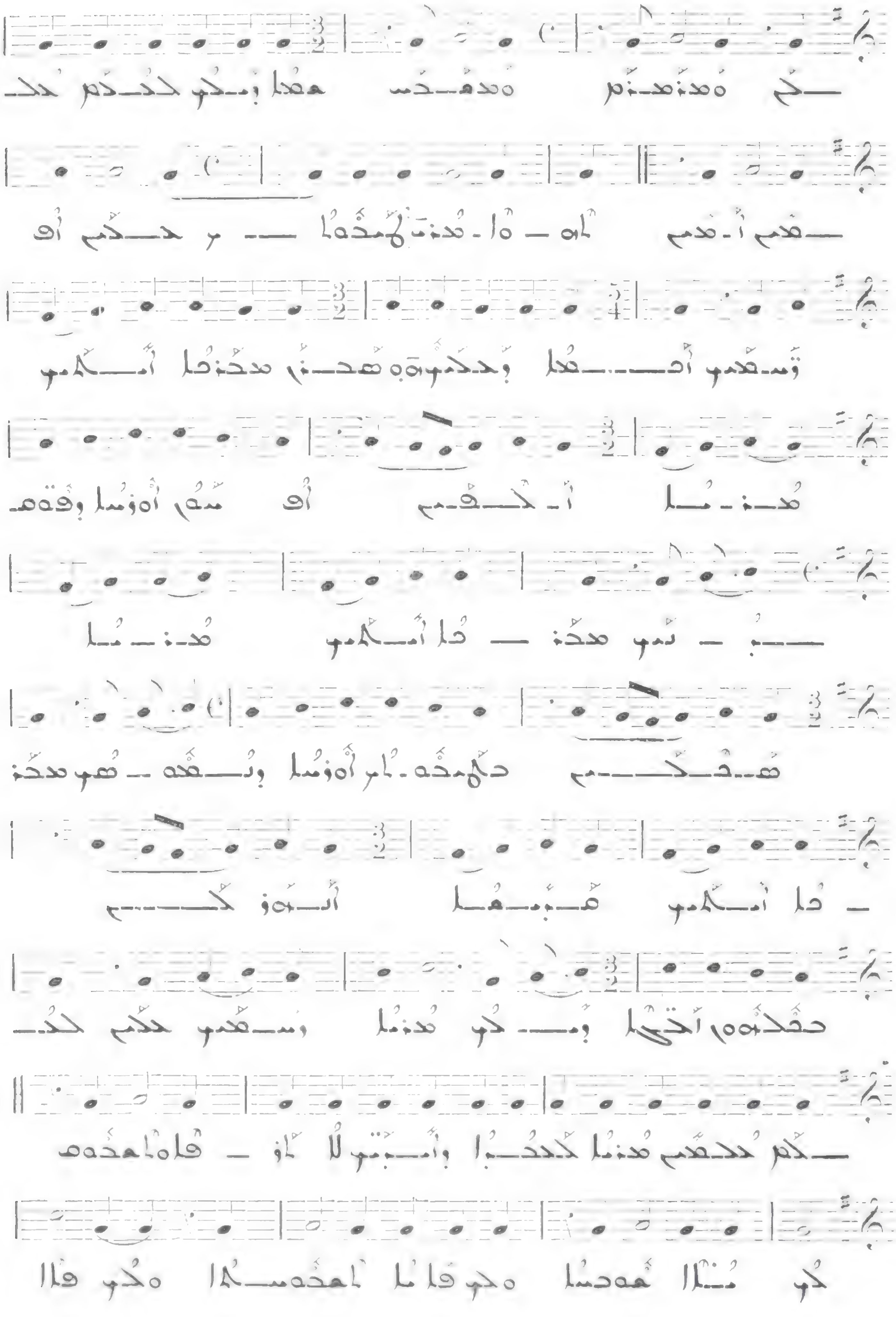
872



III

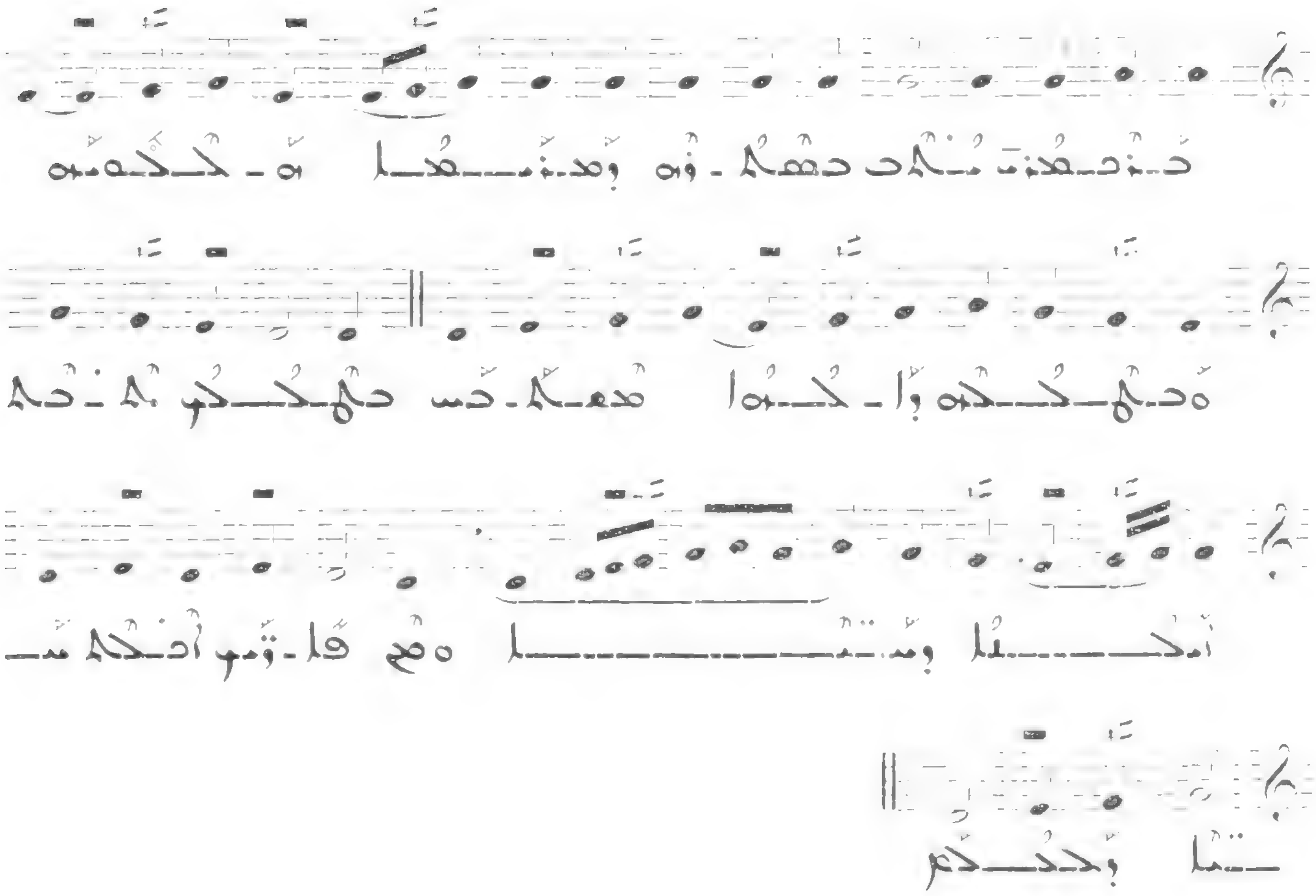






868 ܩܘܠܐ ܕܙܘܡܐ ܒܬܪܐ ܚܕܬܐ

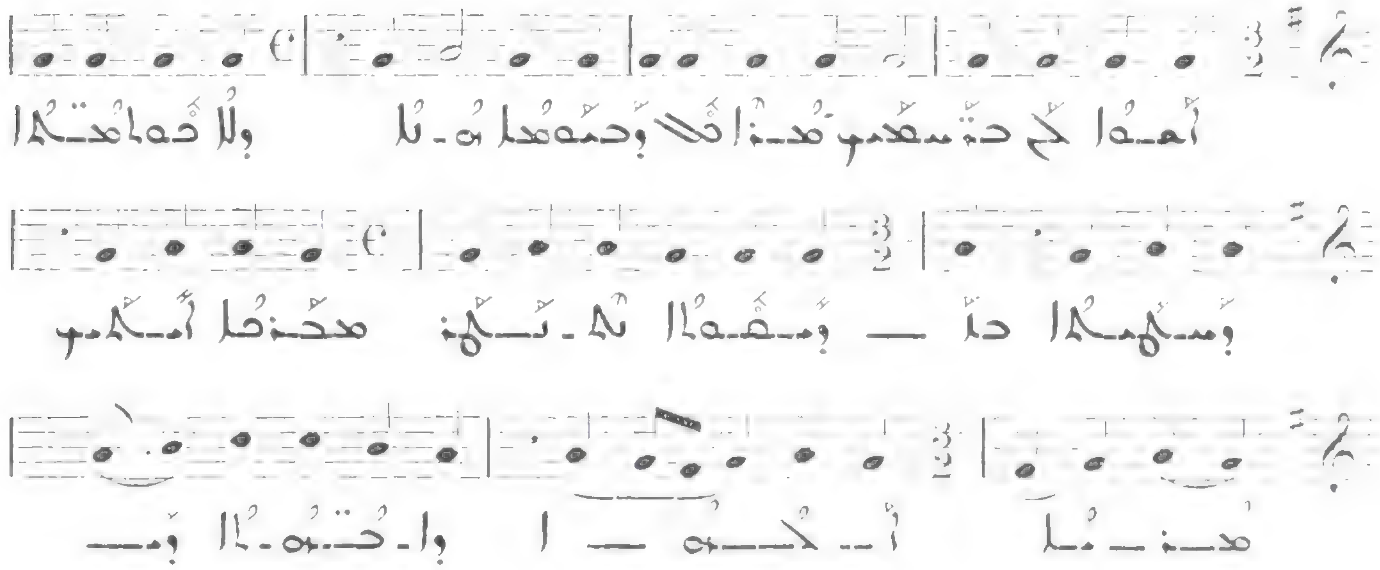
Allegro molto

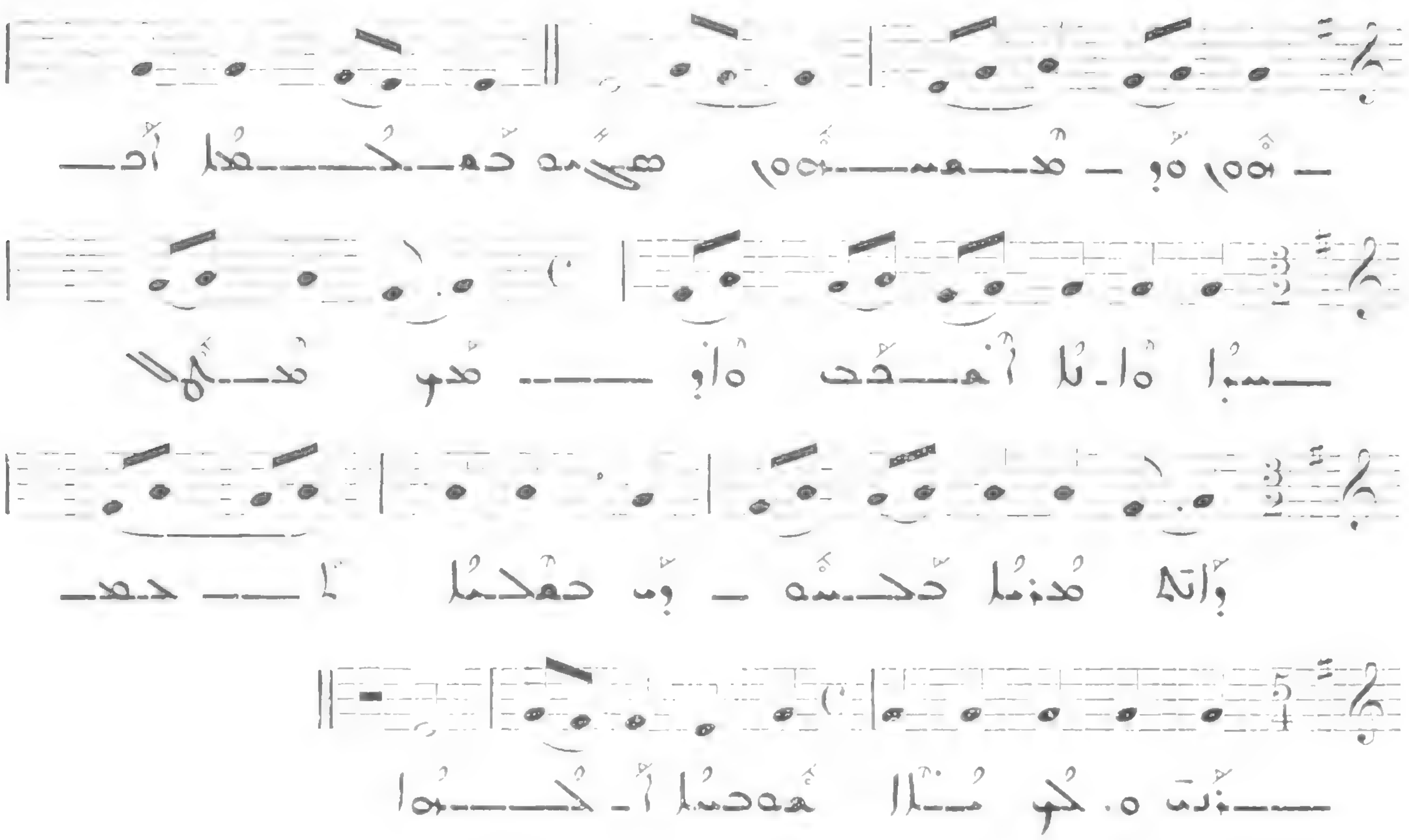


869 ܐܝܟܐ ܠܟ ܒܢܝ ܥܡܡܝ

ܡܕܪܫܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܕܥܠ ܒܢܝ ܥܡܡܐ ܕܐܬܬܚܕܘ ܥܡܗ ܐܦܪܝܡ

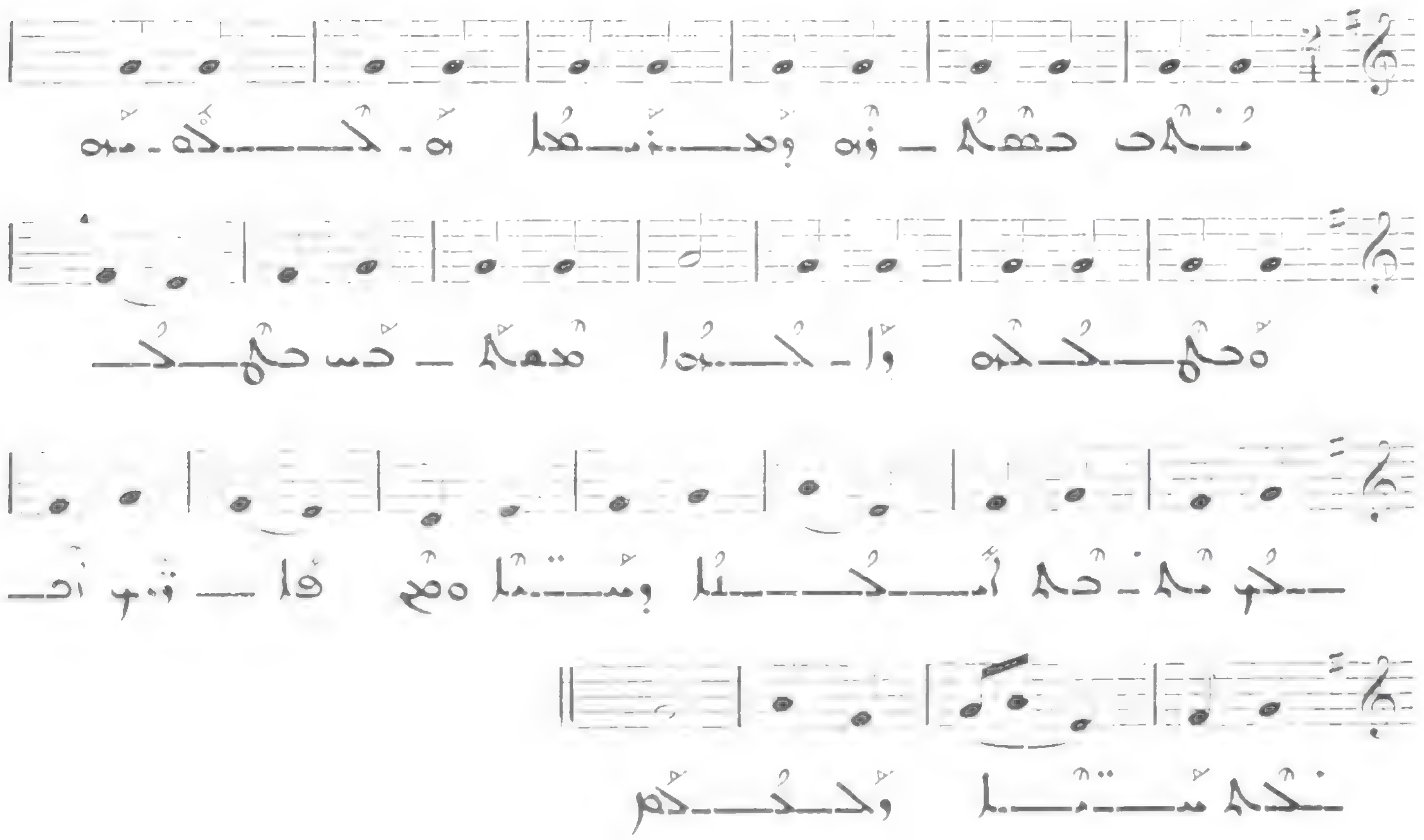
Allegro molto

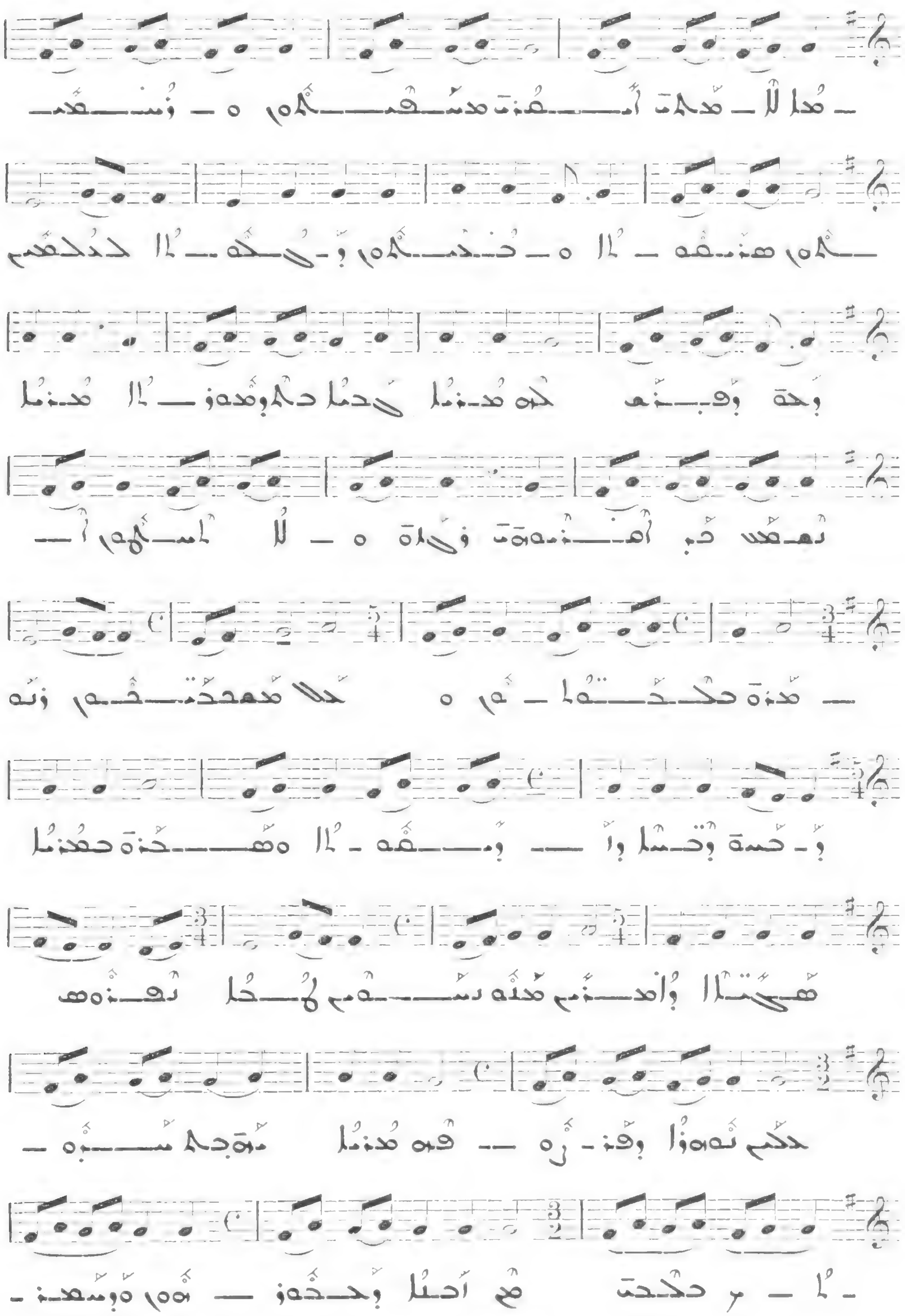


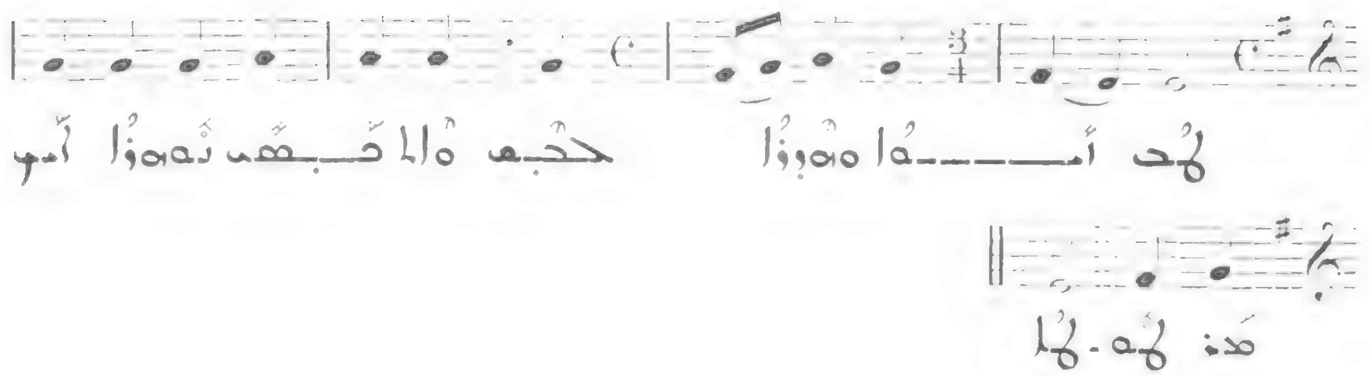


867 ܫܘܠܐܐ ܕܪܘܚܐ

Allegro

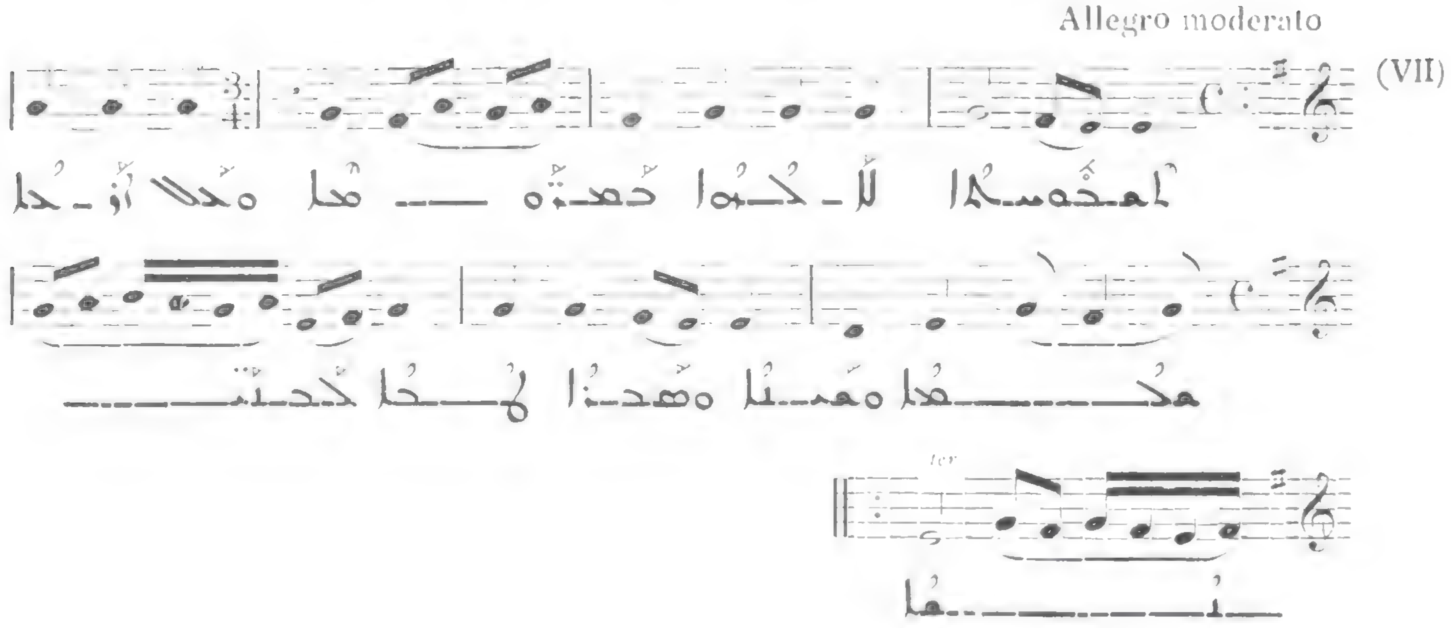




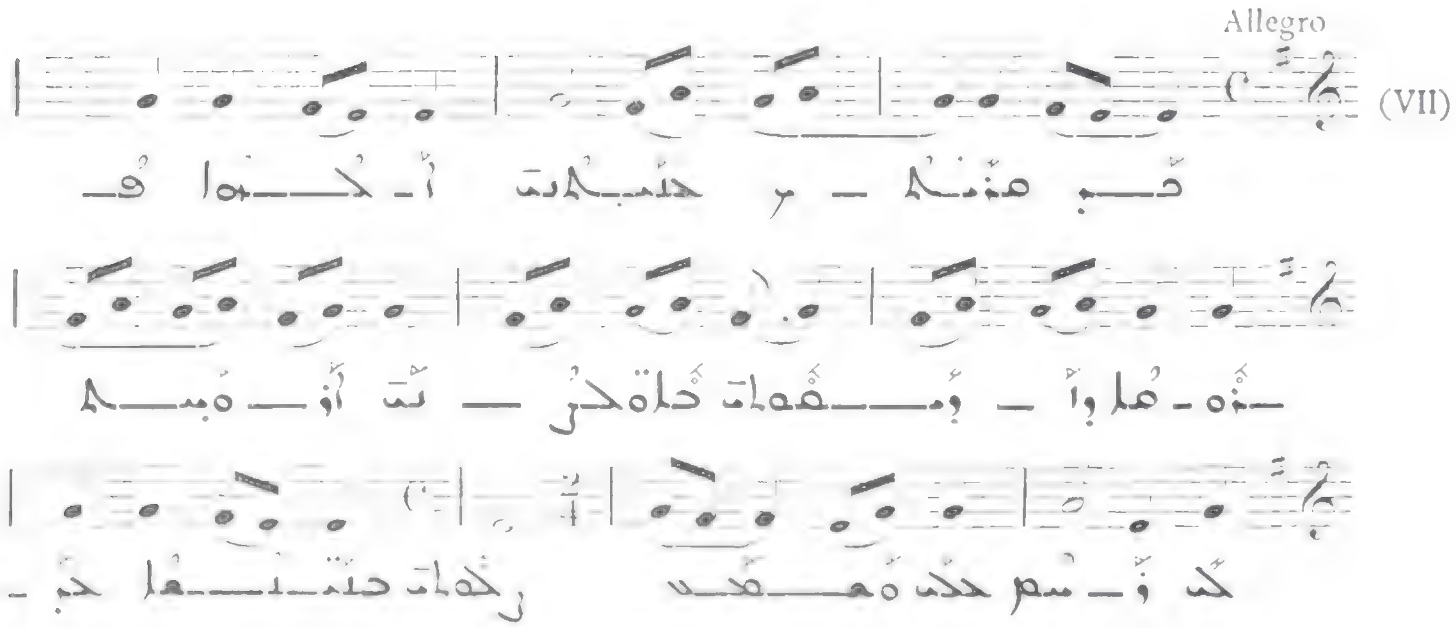


ܬܫܒܘܚܬܐ ܠܐܠܗܐ ܒܡܪ̈ܘܡܐ 865

ܡܥܢܝܬܐ ܒܥܐܕܐ ܕܡܘܠܕܐ ܕܐܝܟ ܒܡܟܐ ܕܟܠܗܘܢ ܡ̈ܫܚܐ ܕܪܘܡܐ



ܡܥܢܝܬܐ ܕܡܘܠܕܐ ܕܪܘܡܐ 866



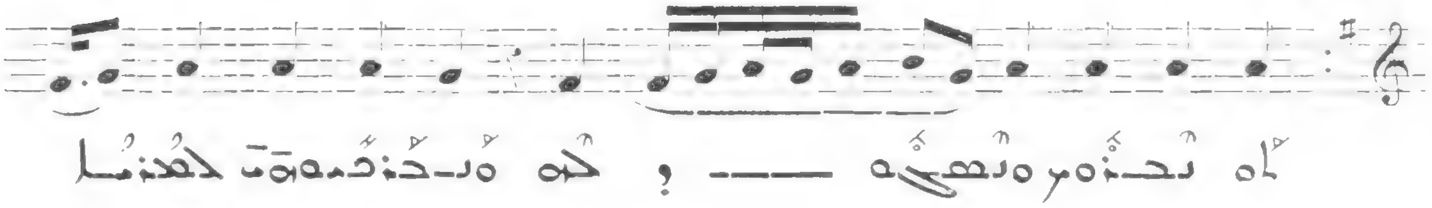
ܕܒܥ̈ܘܬܐ ܕܨܘܡܐ ܕܐܘܪ̈ܚܝܢ

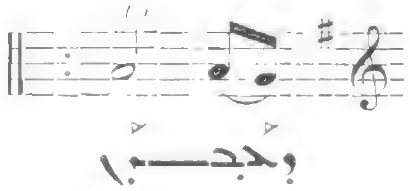
3e CHANTS POUR LE CARÊME

ܒܥܘܬܐ ܕܨܘܡܐ . ܐܝܟ ܕܒܕܢܚܐ ܩܩ 861

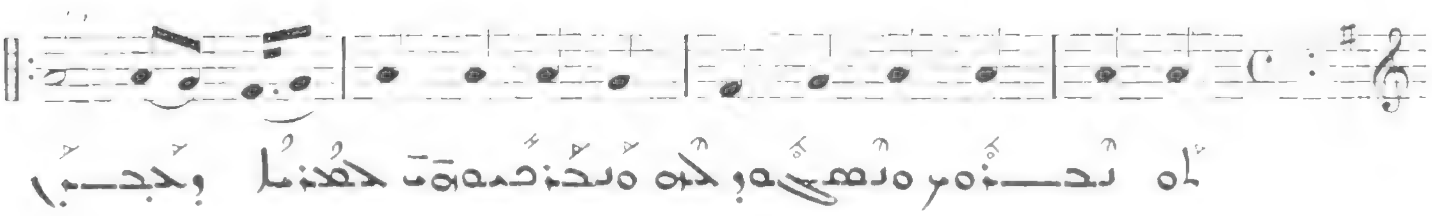
(Cf No 34 — 50)

ܠܐ ܬܒܥܘܢ ܘܬܫܟܚܘܢ ܠܗ ܒܕܢܚܐ ܡܘܙܠܐ 862



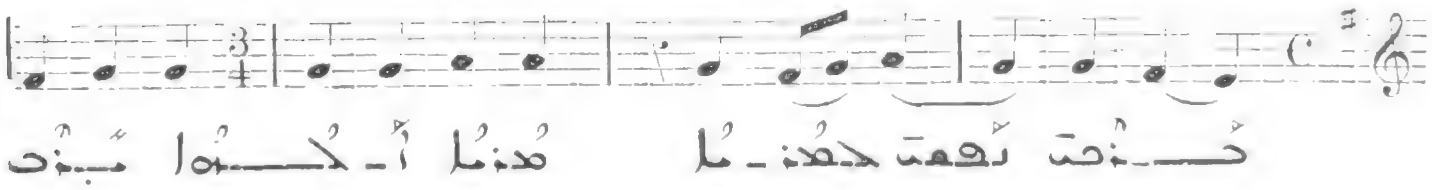


ܠܐ ܬܒܥܘܢ ܘܬܫܟܚܘܢ ܠܗ ܒܕܢܚܐ ܡܫܡܥܢܐ 863

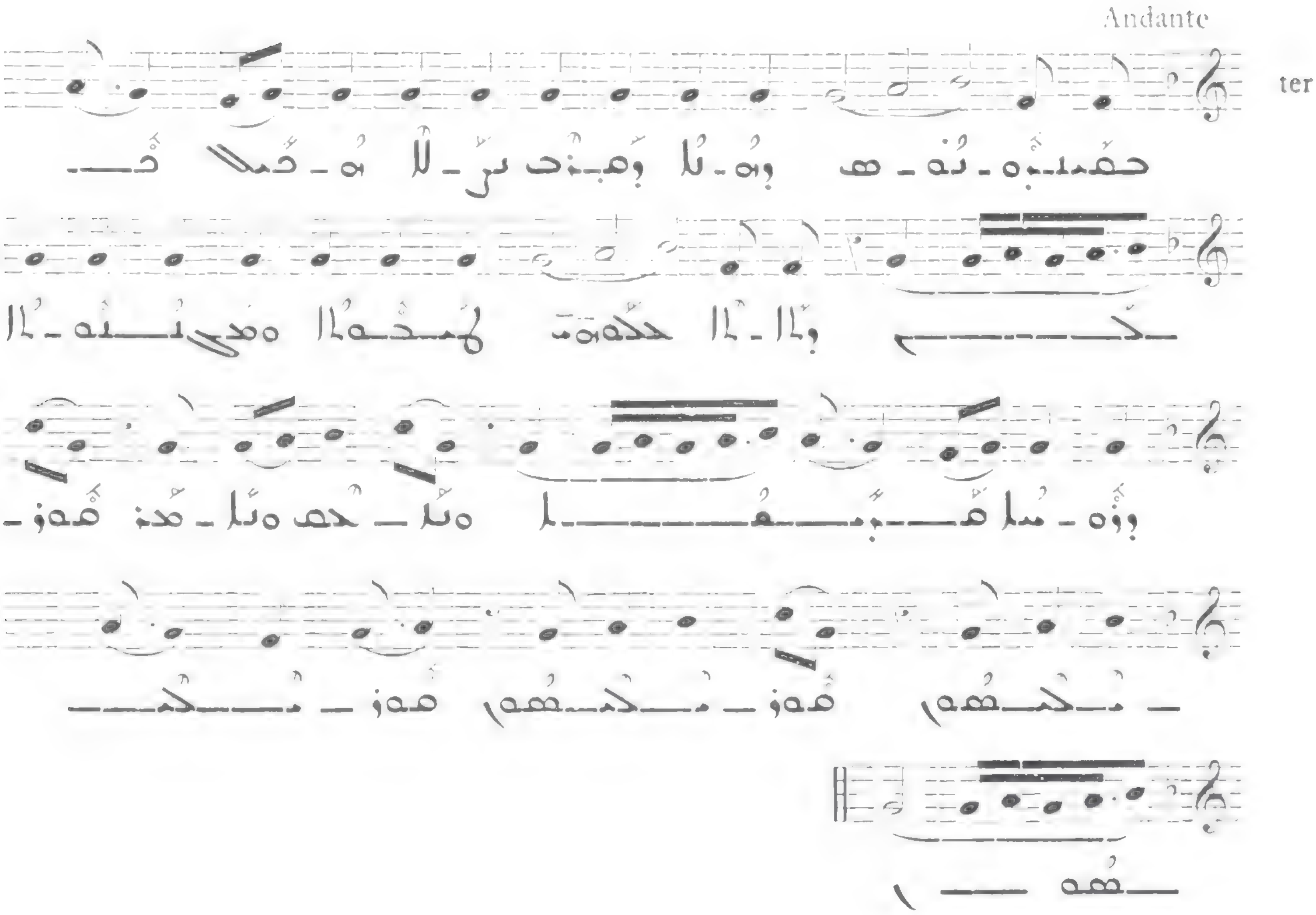


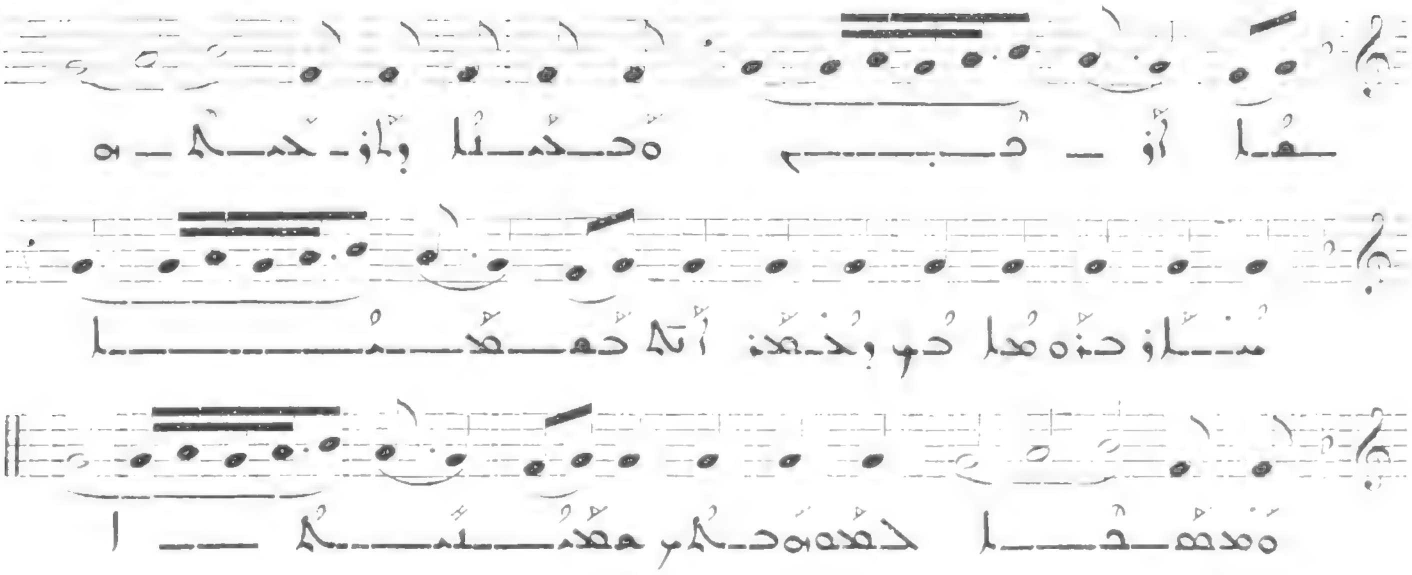
ܒܪܒܝ ܢܦܫܝ ܠܡܪܝܐ 864

ܡܫܡܘܢܐ ܕܨܘܡܐ ܕܐܘܪܚ ܒܡܟܐ ܘܒܠܒܫ ܡܢܝܐ ܕܨܘܡܐ



860



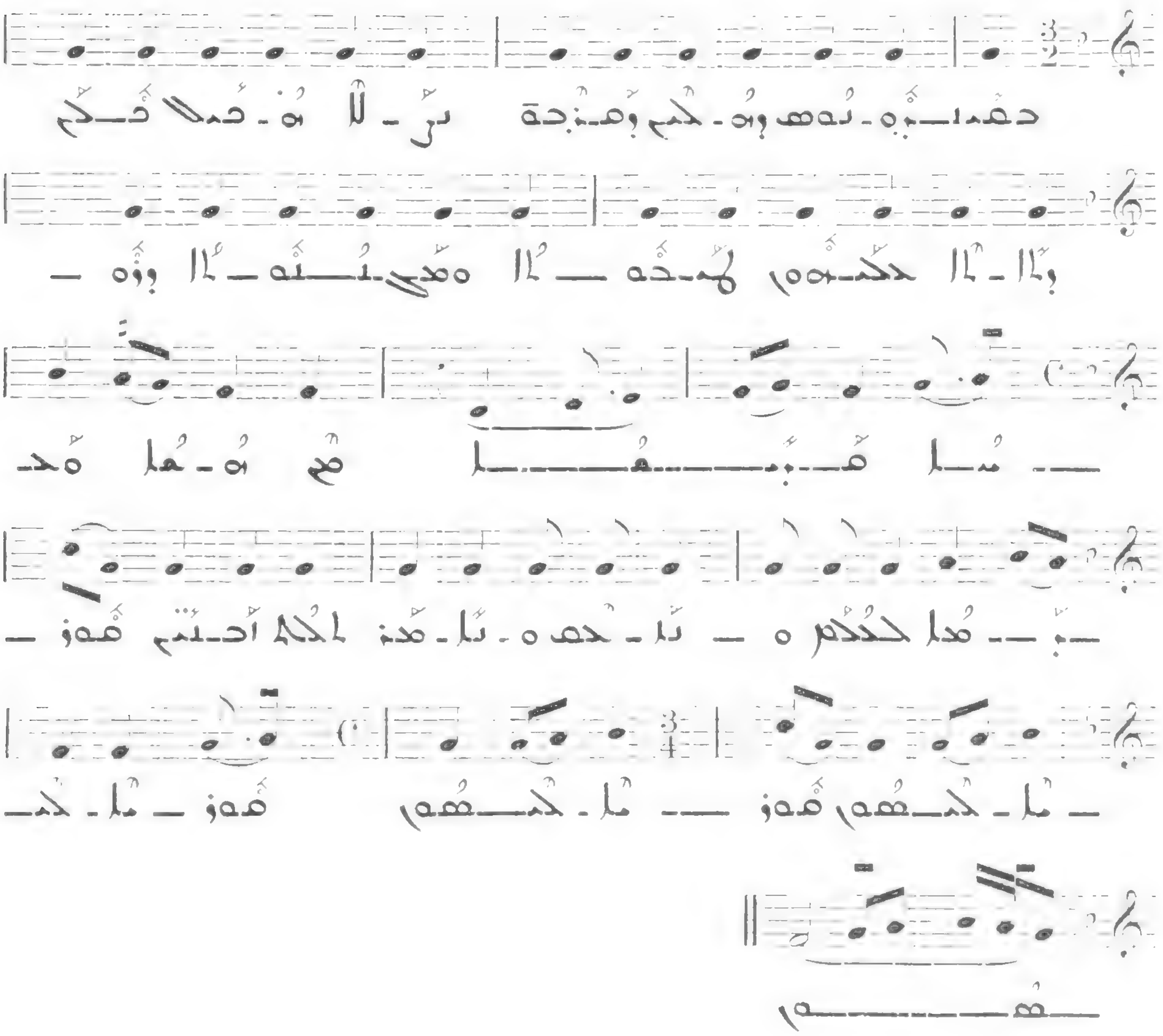


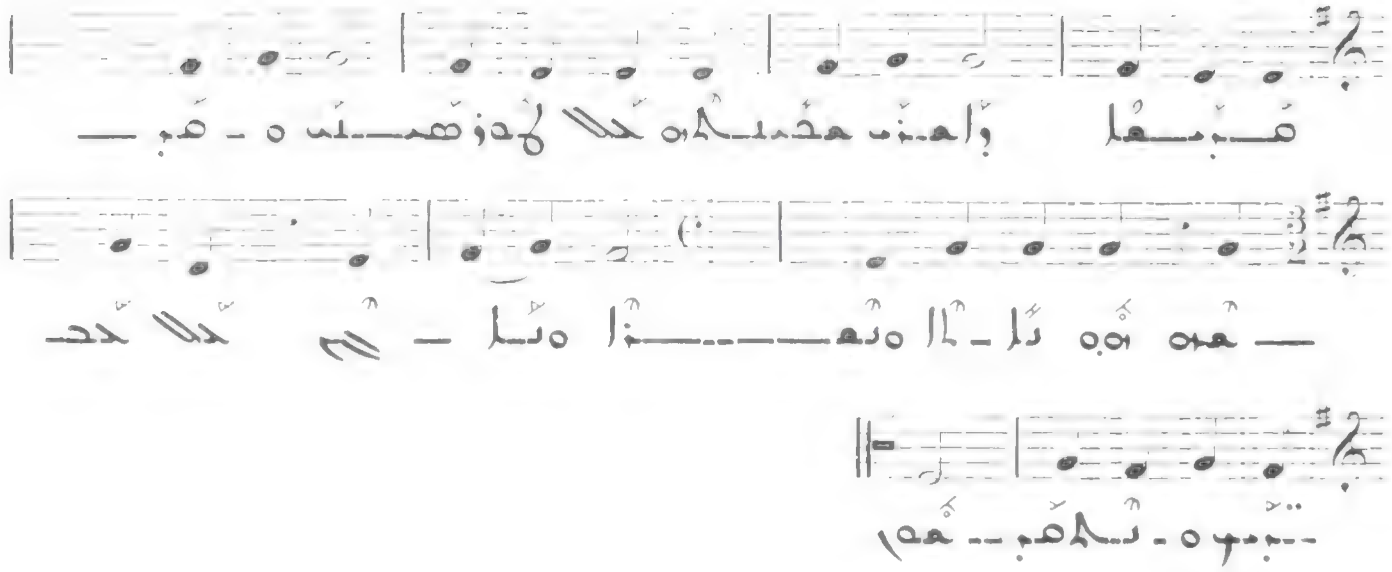
860

(bis)

Andante

(I)

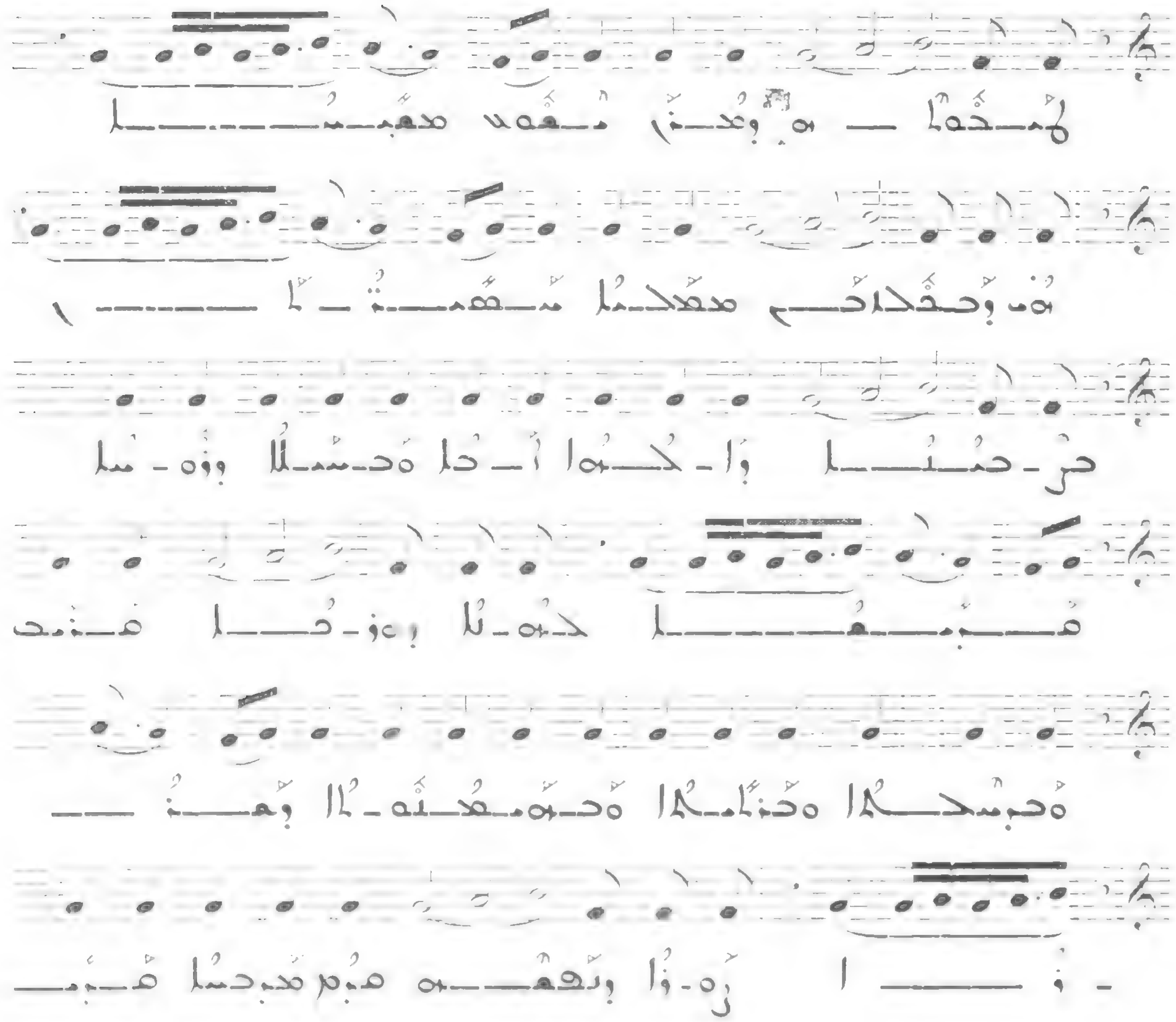




ܠܫܘܒܚܗ ܕܡܪܢ ܢܦܩܘ ܡܫܝܚܐ 860

ܕܪܘܪܐ ܕܡܥܕܥܢܐ ܕܒܪ ܡܥܕܥܢܝܬܐ

Andante



ܩܝ̈ܢܬܐ ܕܡܬܐܣܪܚܢܘܬܐ

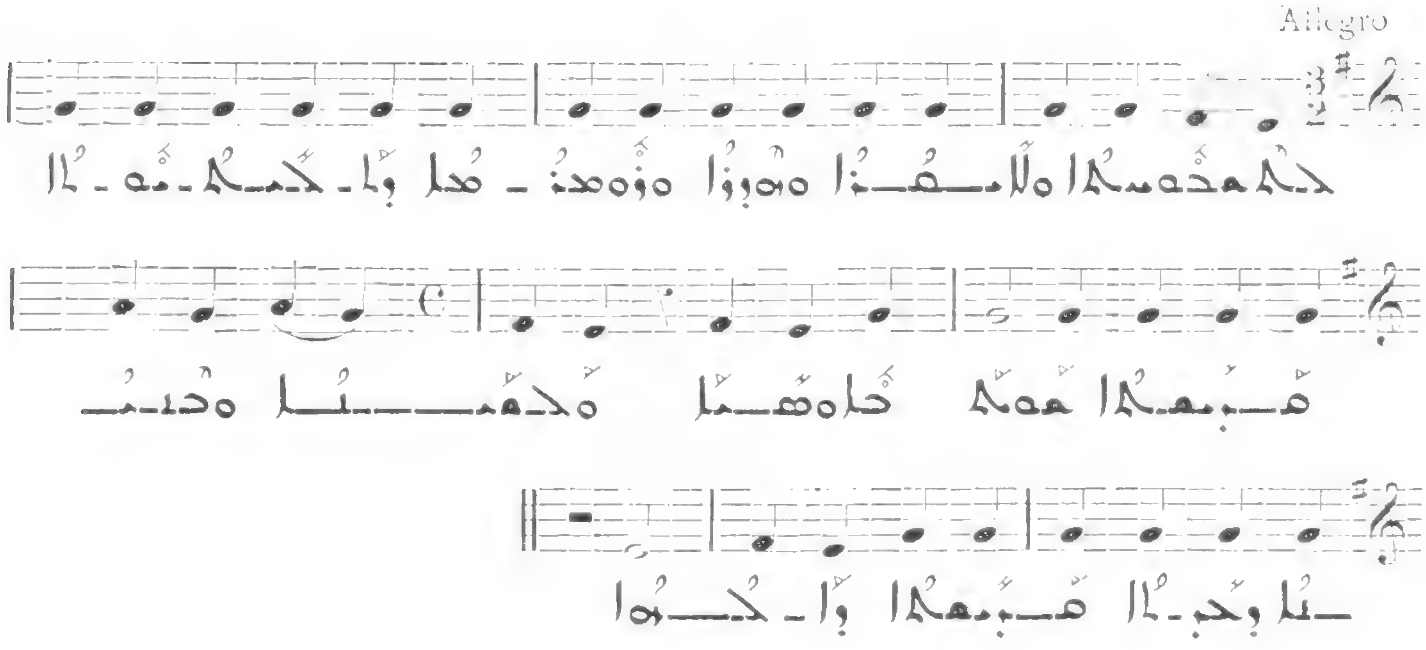
2^e CHANTS POUR LES ORDINATIONS

ܩܘܪܒܐ ܠܟܠܗܘܢ ܕܡܬܐܣܪܚܢܘܬܐ 856

(Cf. N° 833)

ܠܬܫܒܘܚܬܐ : 857

ܒܘܢܝܐ ܕܡܙܡܘܪܐ ܩܕܡ ܡܬܐܣܪܚܢܘܬܐ

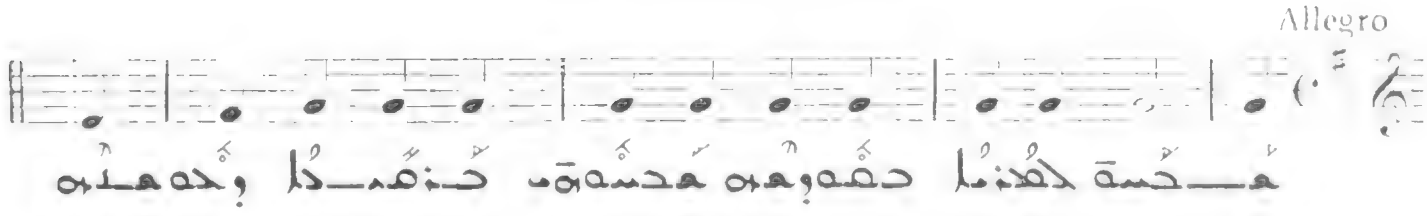


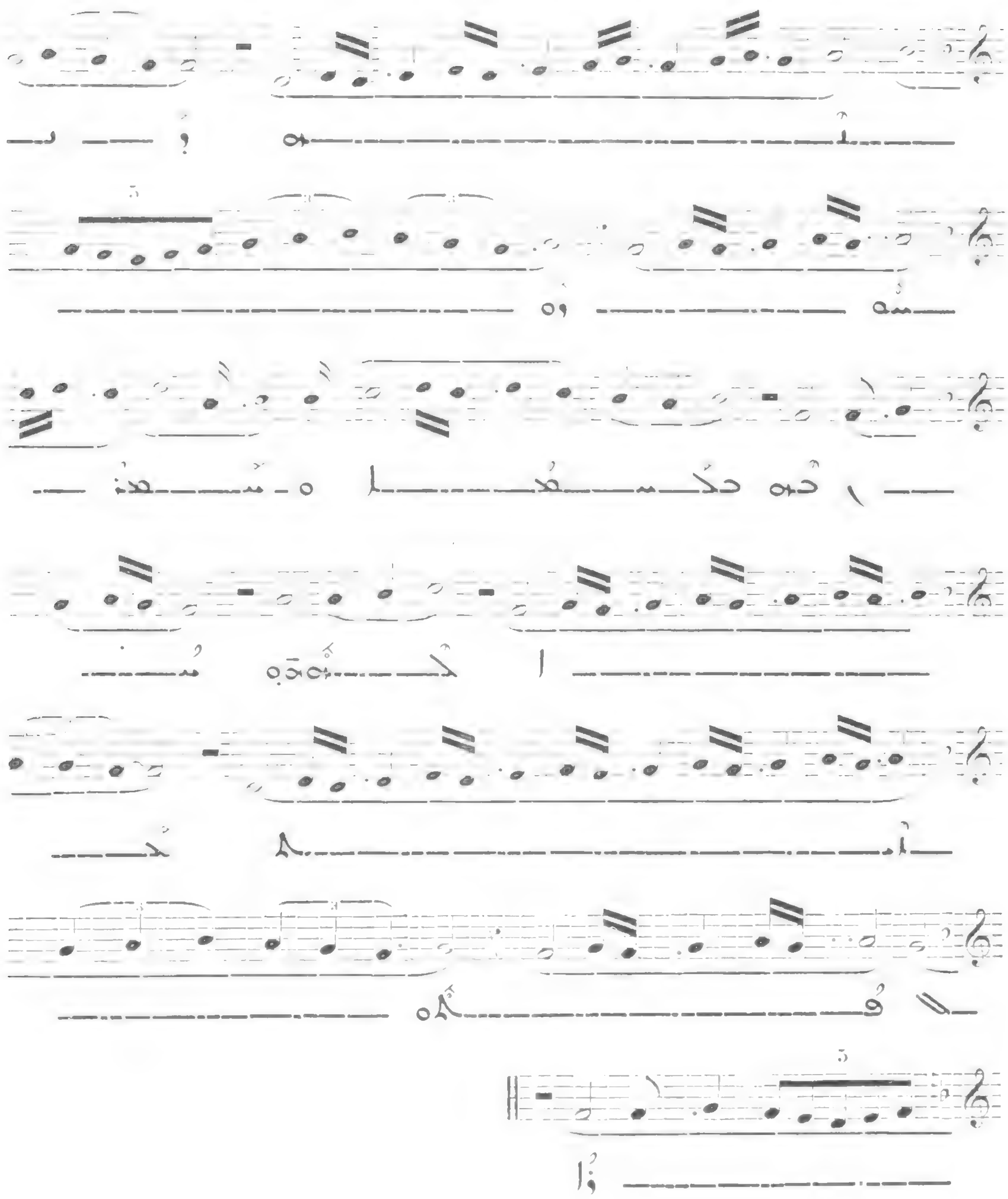
ܚܘܒܐ ܕܗܘ ܠܟ 858

(Cf. N° 734 bis)

ܡܠܟܐ ܕܥܠܡܐ ܒܫܘܒܚܗ 859

ܡܙܡܘܪܐ ܩܕܡ ܡܬܐܣܪܚܢܘܬܐ

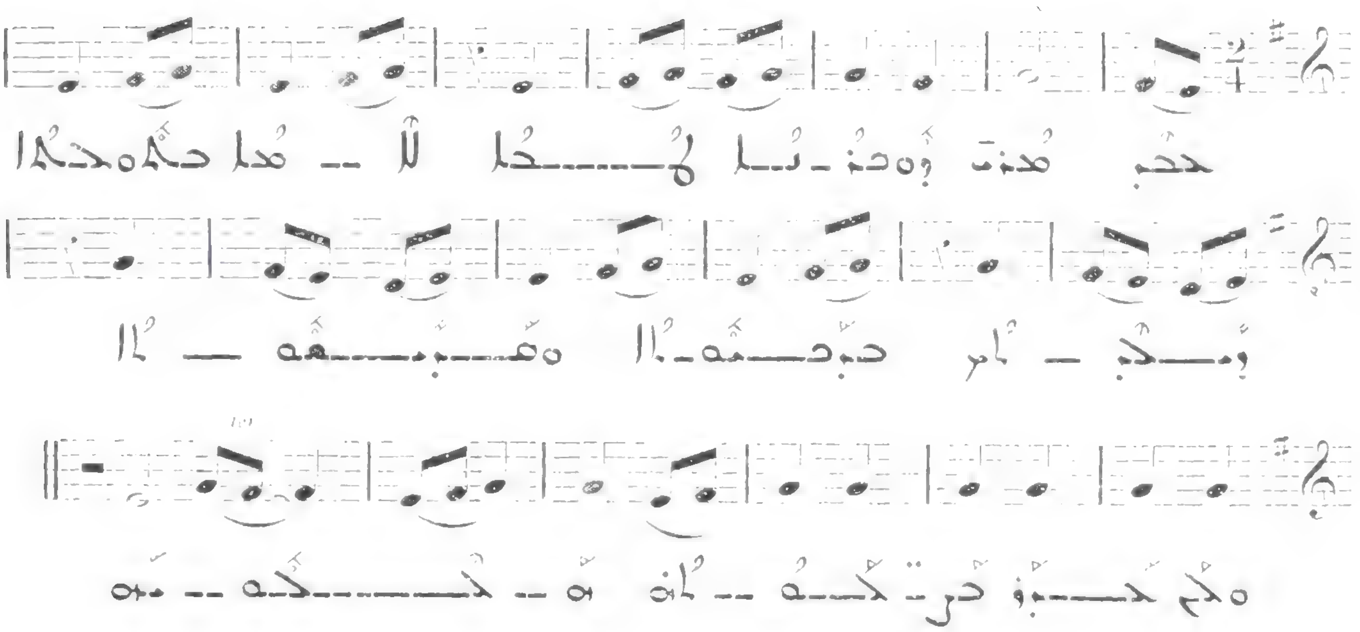




ܒܥܕܢ ܡܥܢܝ̈ ܕܘܒܪܝܐ 854

ܒܬܪ ܩܘܡܬܐ

Allegretto



ܐܬܒܝܬ ܕܢܫܠܡ ܘܢܫ ܚܘܒܐ ܠܡܠܐܟܐ ܐܒܪܝܬ ܩܘܠܣܐ : ܘܒܫܡܝܐ ܒܪܝܬܐ

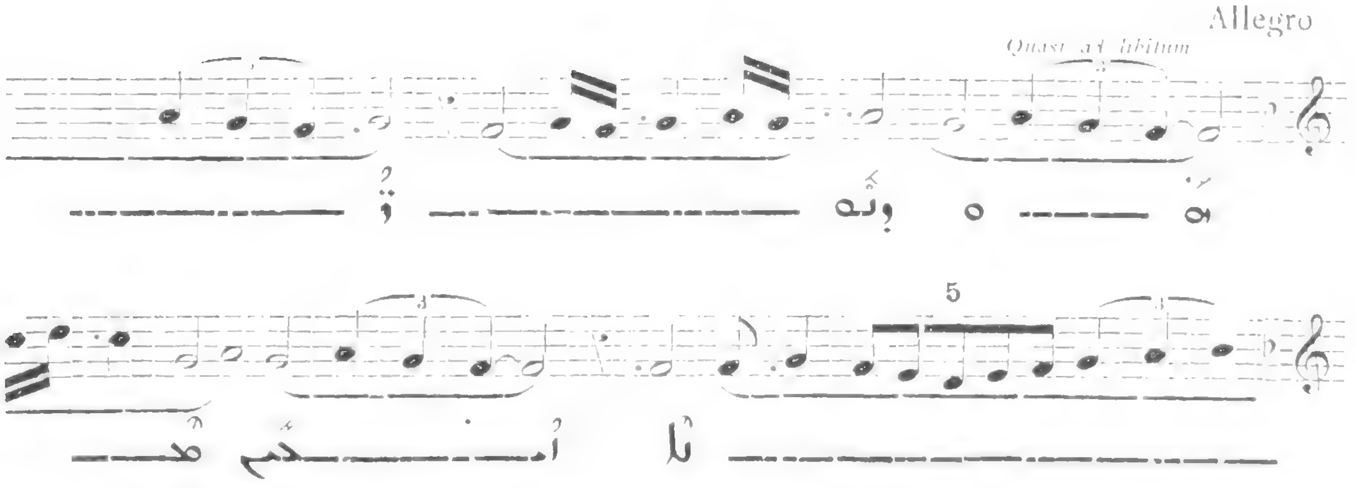
ܐܝܟ ܕܒܥܬ ܡܟܐ

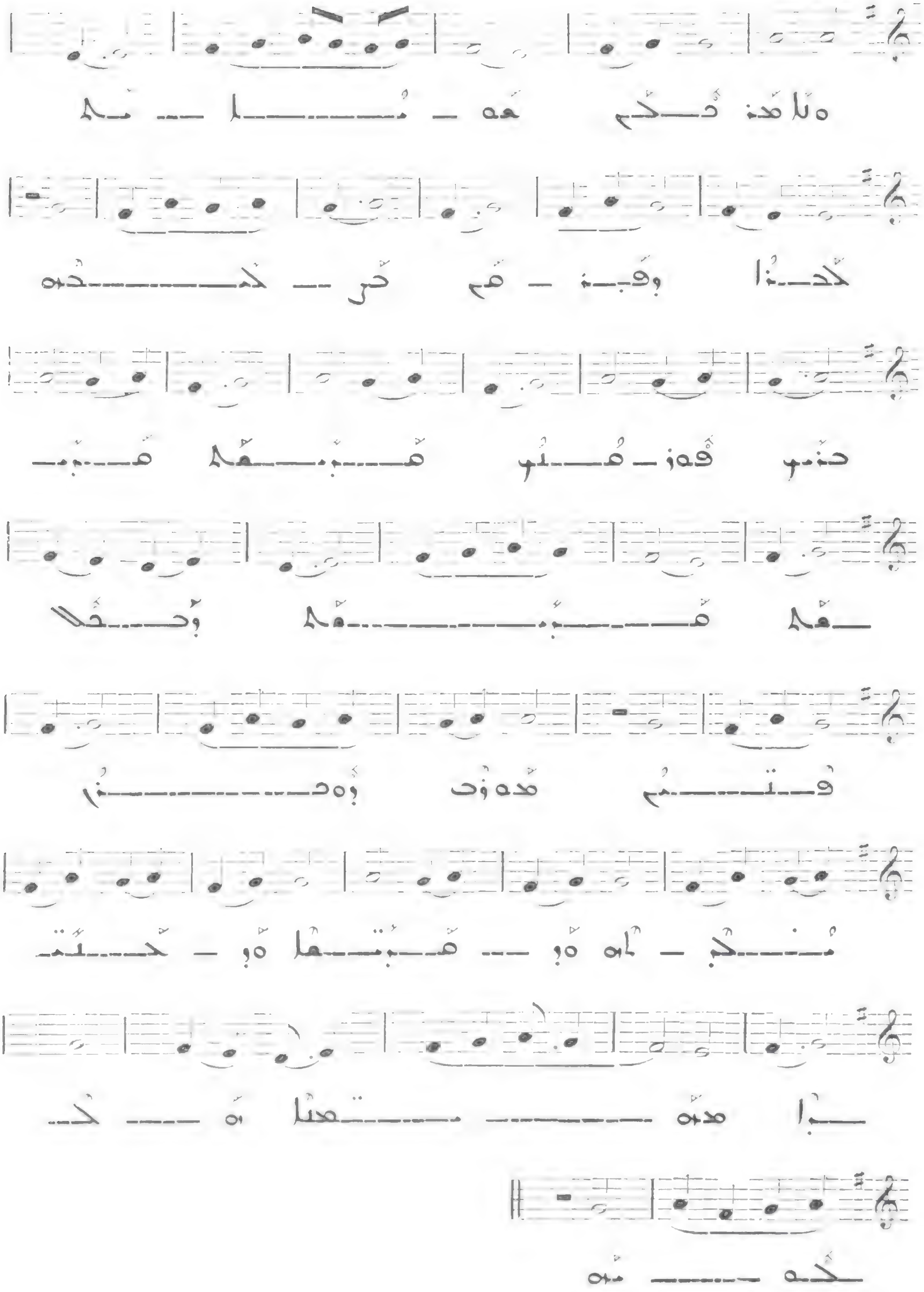
(Cf. N° 565)

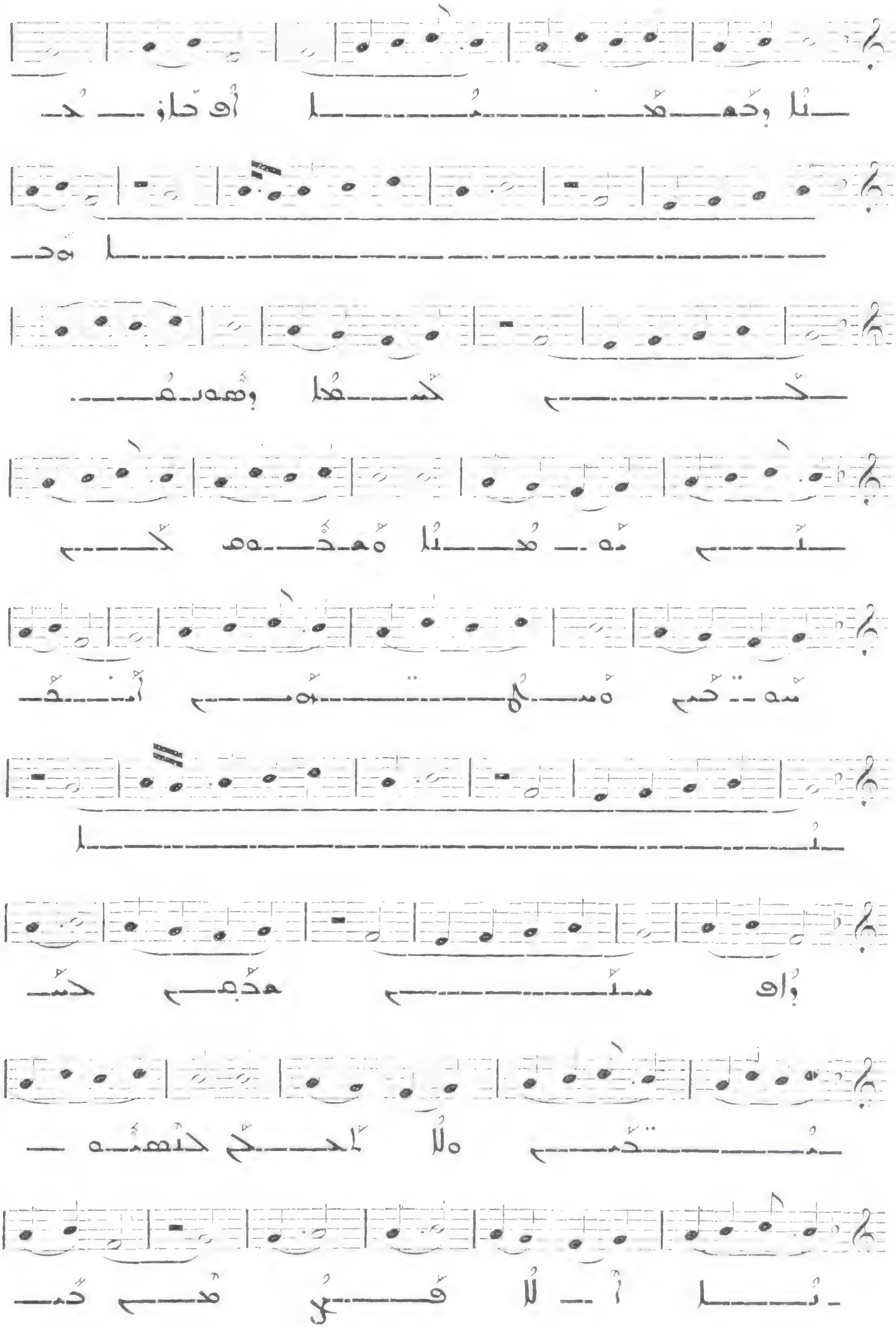
ܗܘ ܕܢܘܗܪܐ : 855

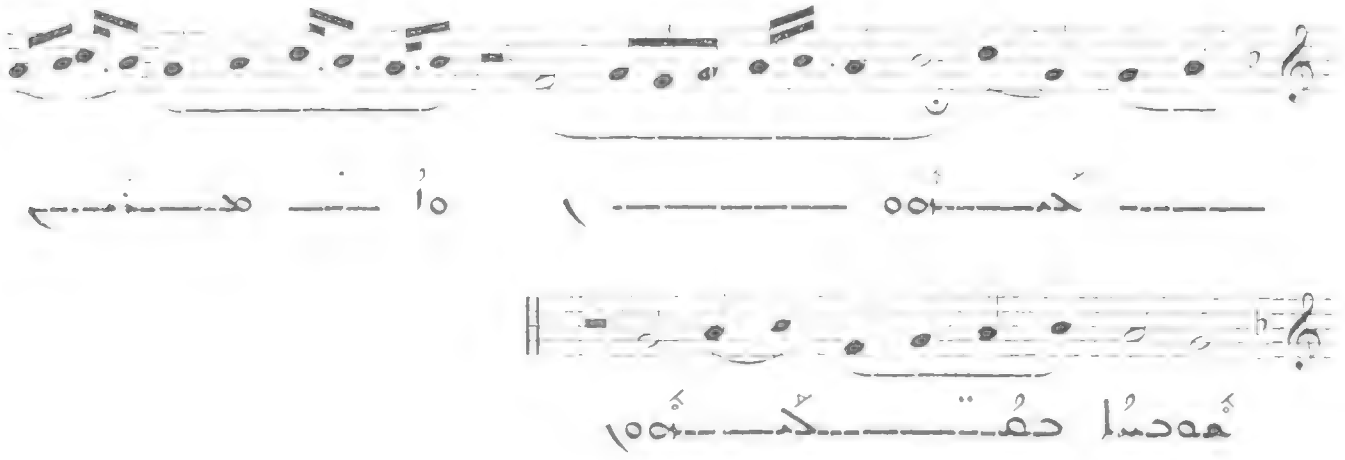
ܡܬܐܡܪ ܒܐܘܡܢܐ ܕܩܘܪܒܐ ܩܕܝܫܐ ܒܪܒܐ ܗܢܐ

Allegro

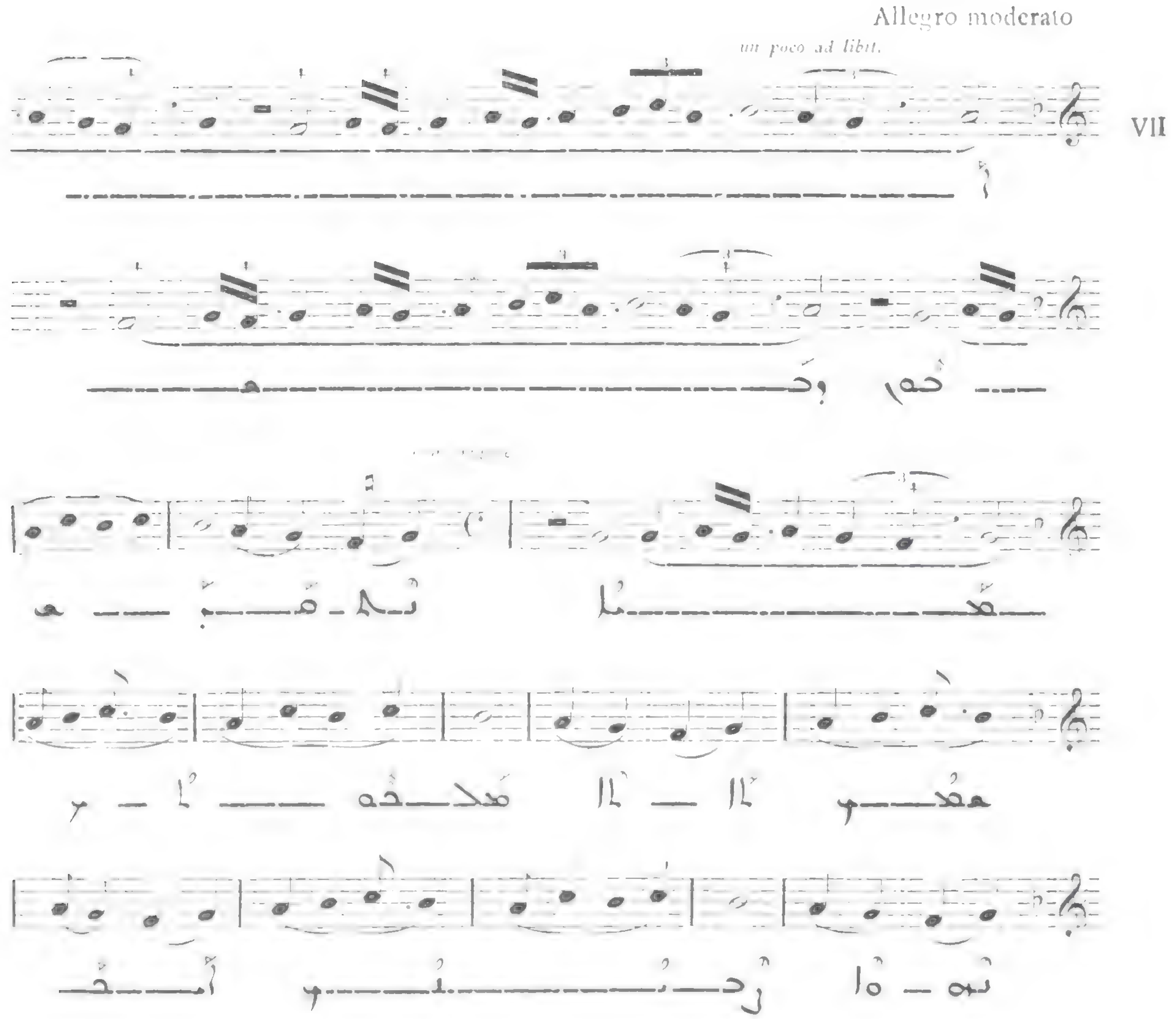


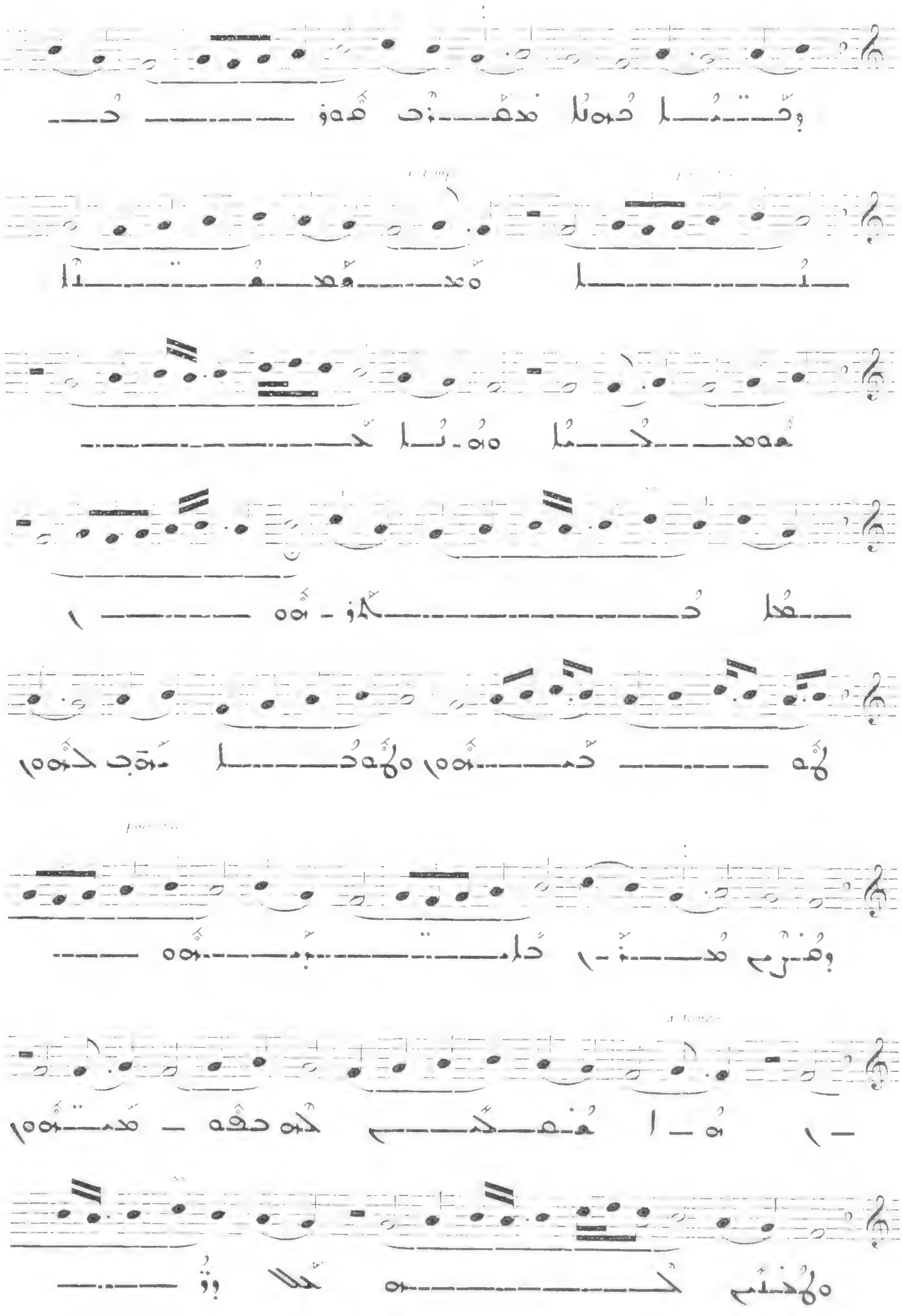


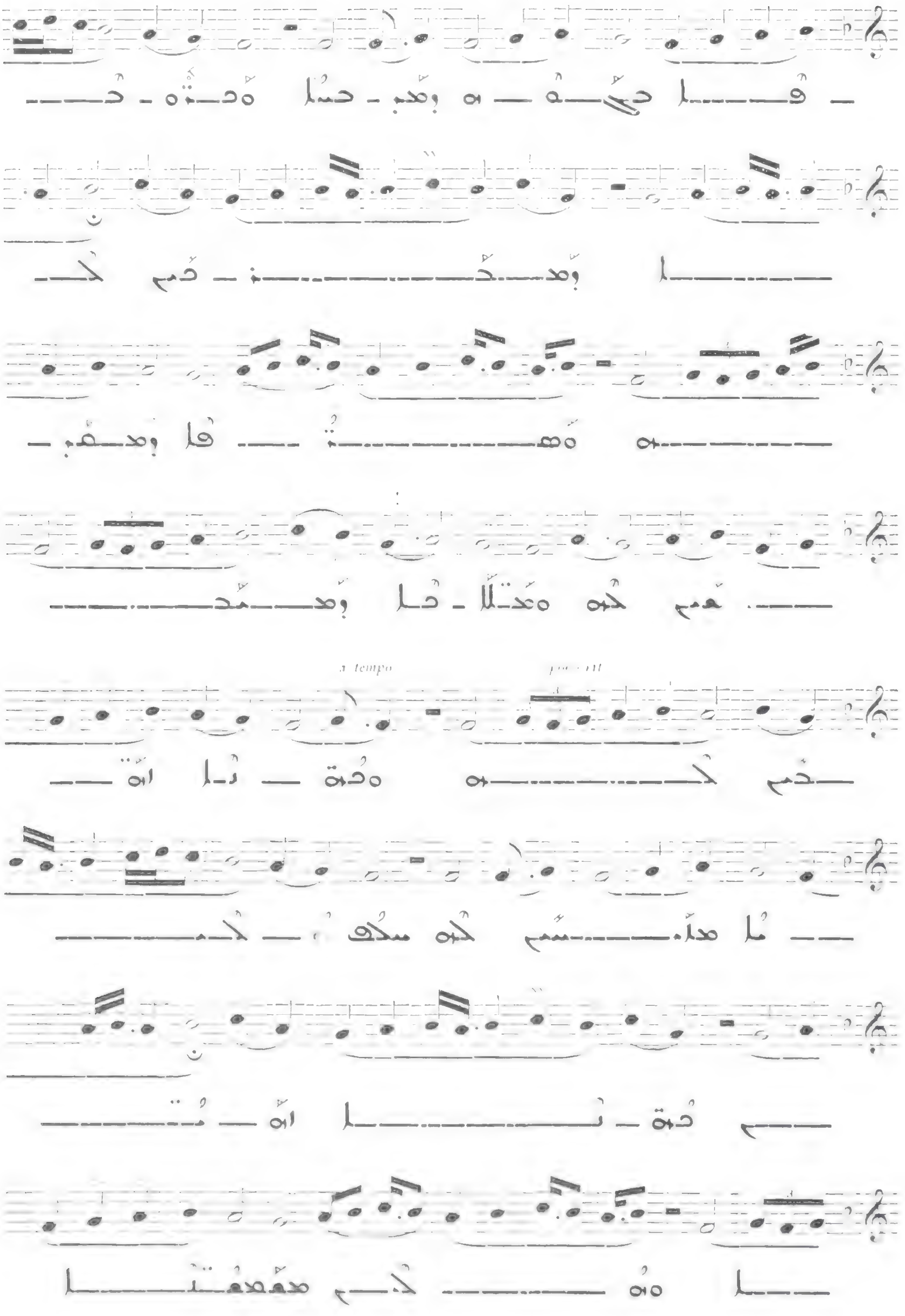


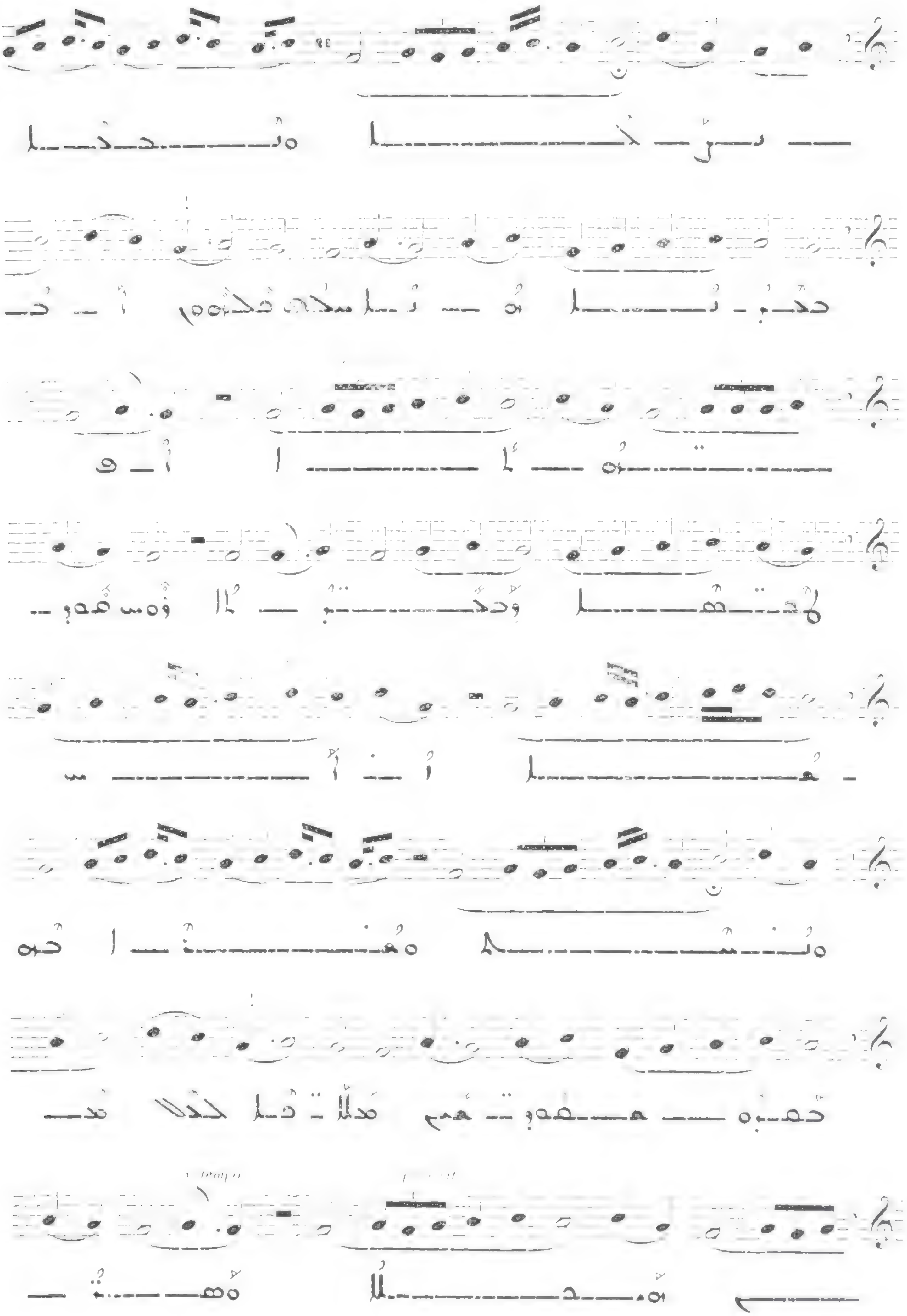


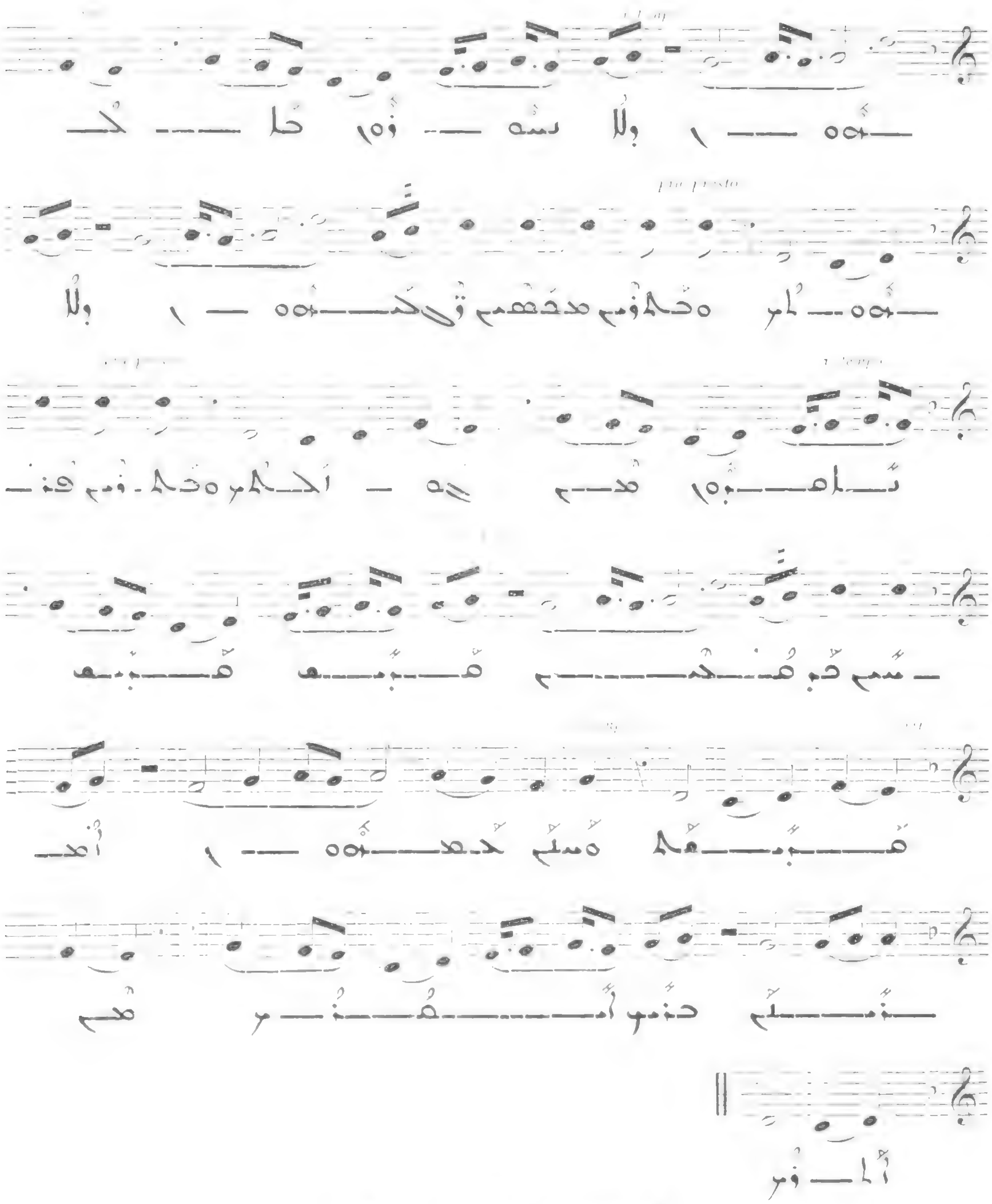
852






a tempo
poco rit



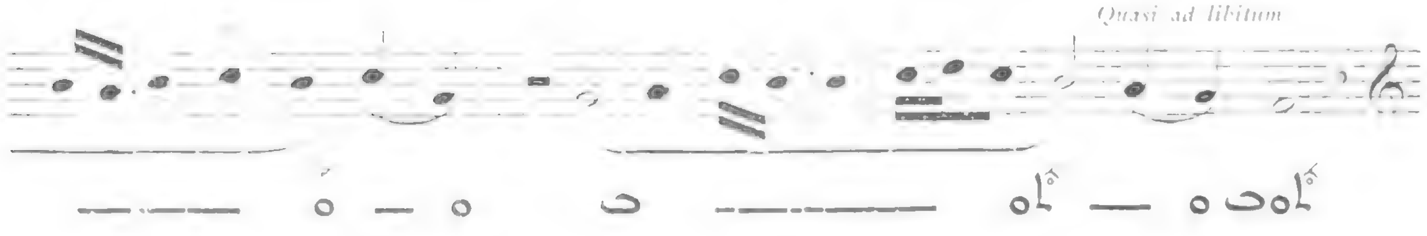


ܐ : ܠܟܘܢ ܡܪܝ ܩܪܝܢܢ

851

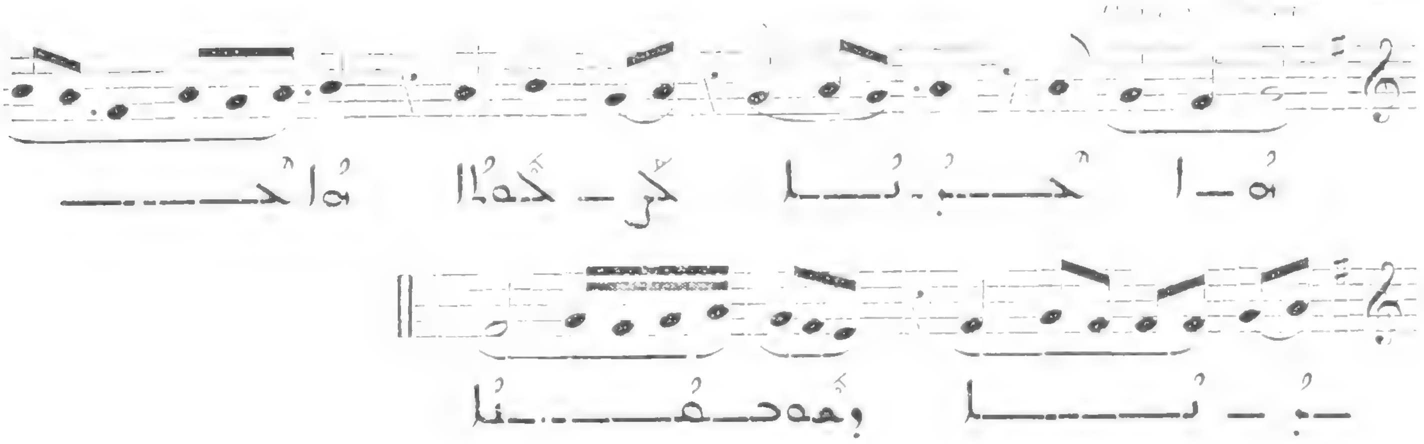
Allegro moderato

Quasi ad libitum



ܗܐ ܒܢܝܐ ܠܟܠܗܝܢ ܒܢ̈ܝܐ ܡܘܬܒܐ 849

Andante



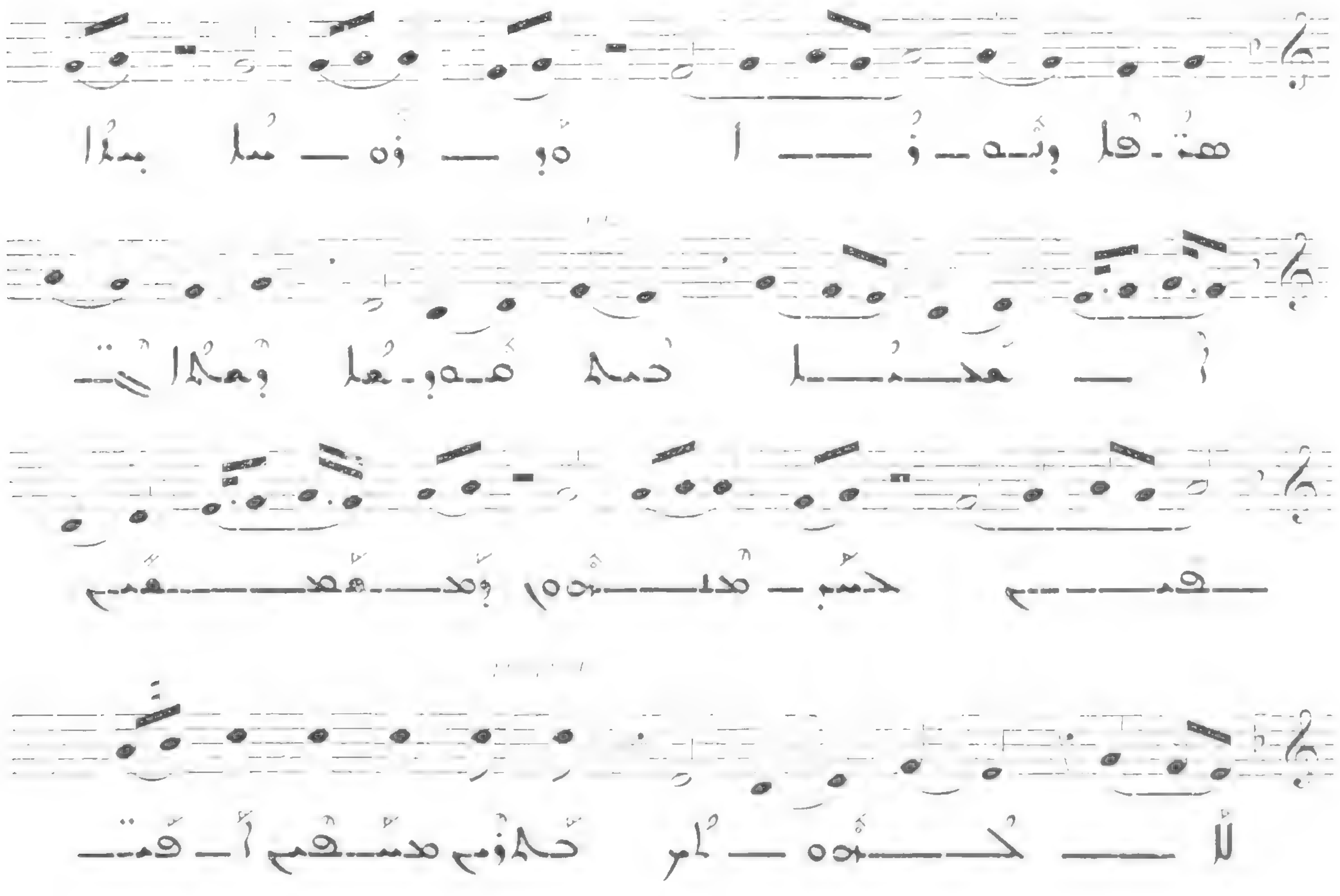
ܒܬ̈ܪܐ ܕܥܡܬ ܐܒܪܗܡ ܒܒܪܝ ܡܪܝܐ 850

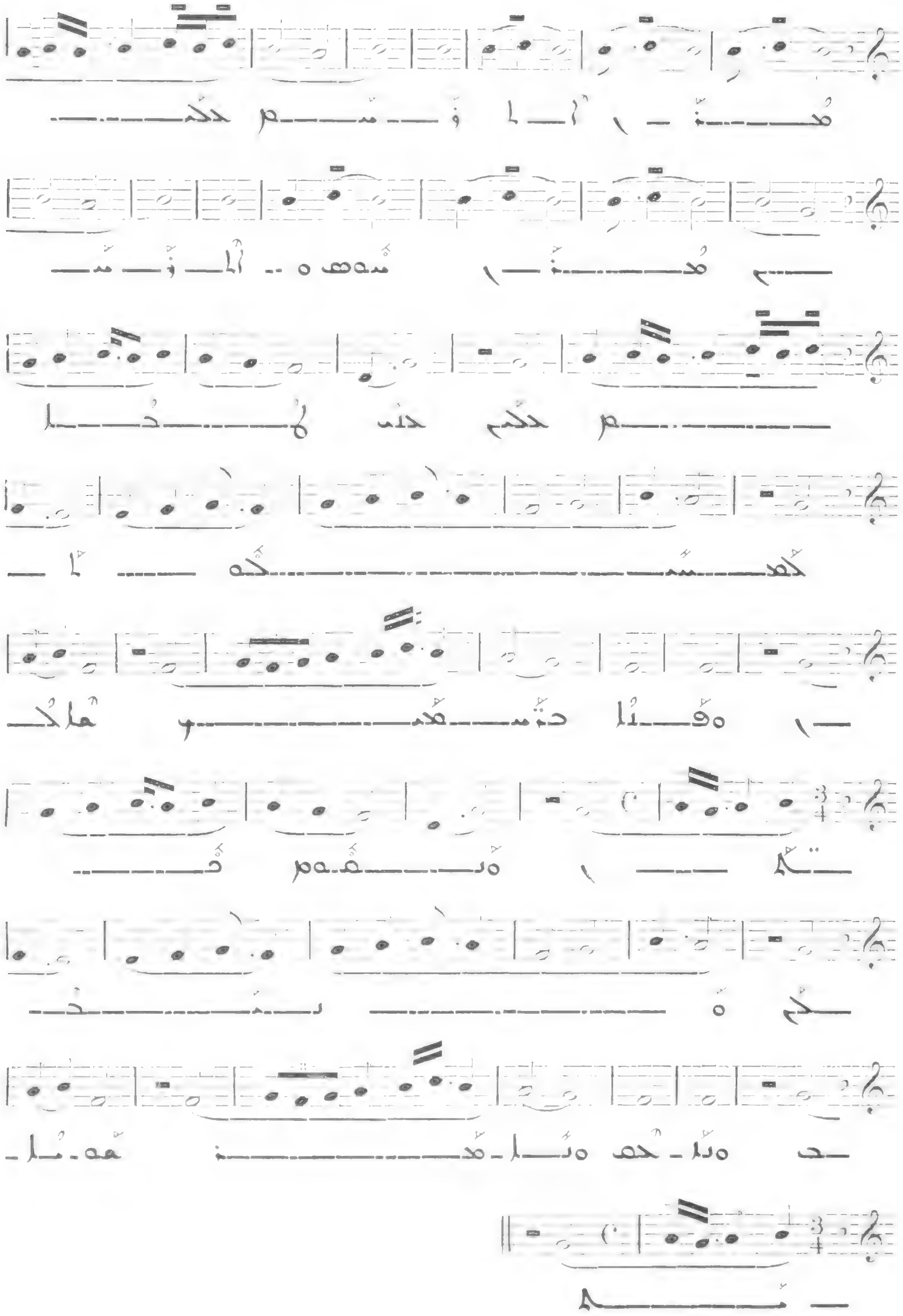
ܫܒ̈ܚܐ ܕܢܘܪܐ :

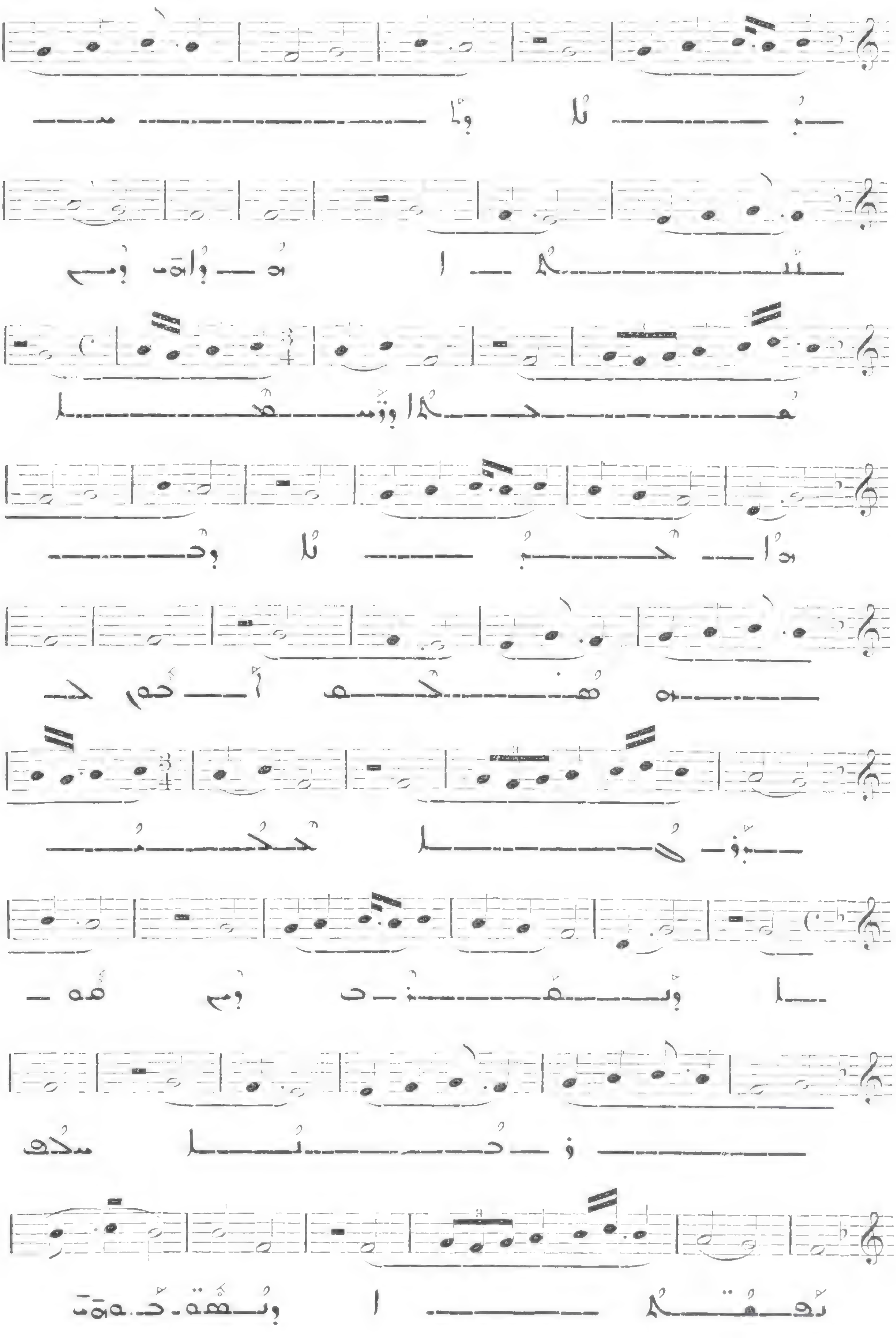
ܡܫܒܚܝܢ ܒܢܘܢ ܚܝܐ . ܐܘ ܒܫܘܒܚܐ ܘܠܐ ܢܬܪܘܒ ܐܝܟ ܕܒܝܬܐ ܠܠ

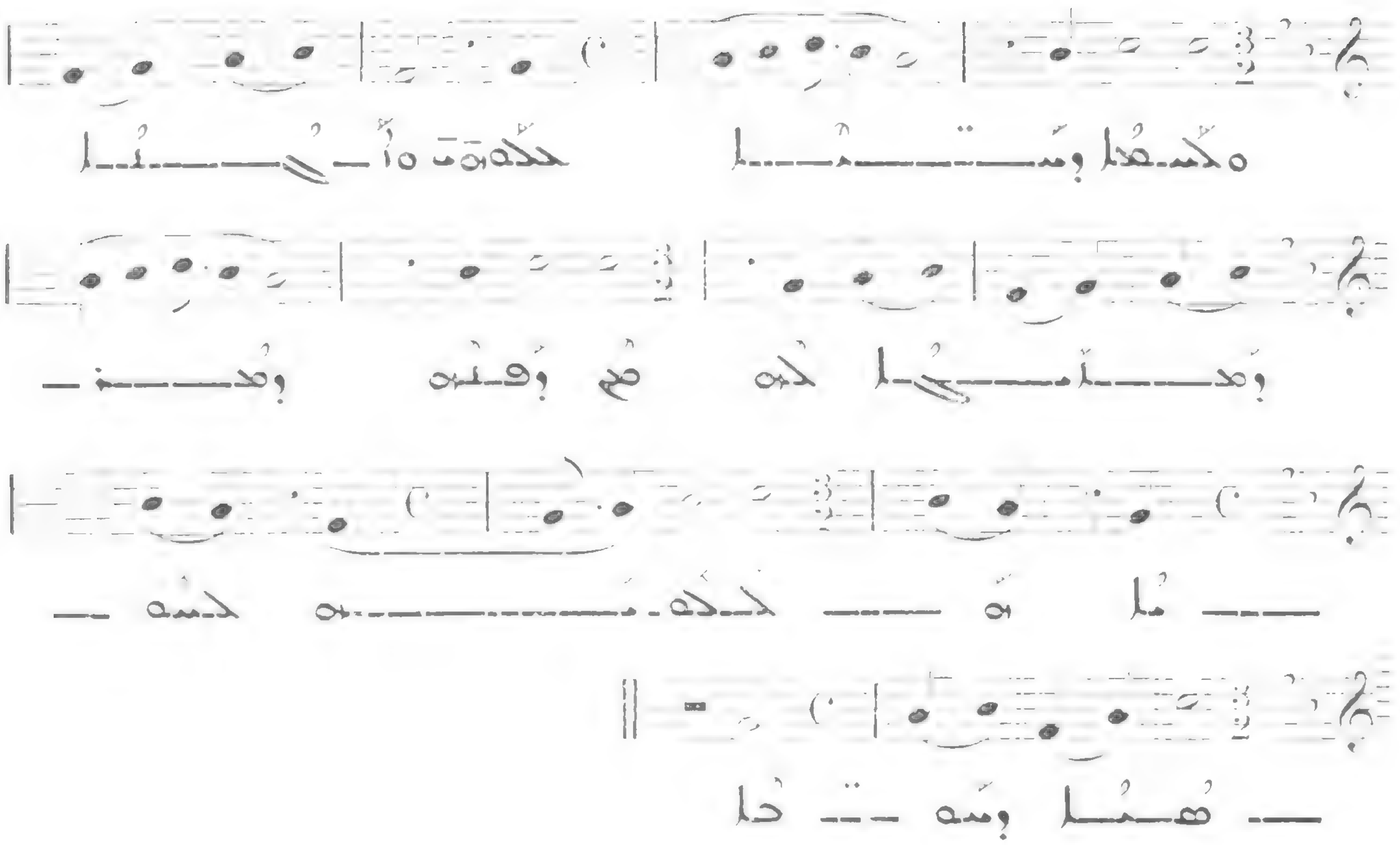
(Cf. p. 30)

Moderato





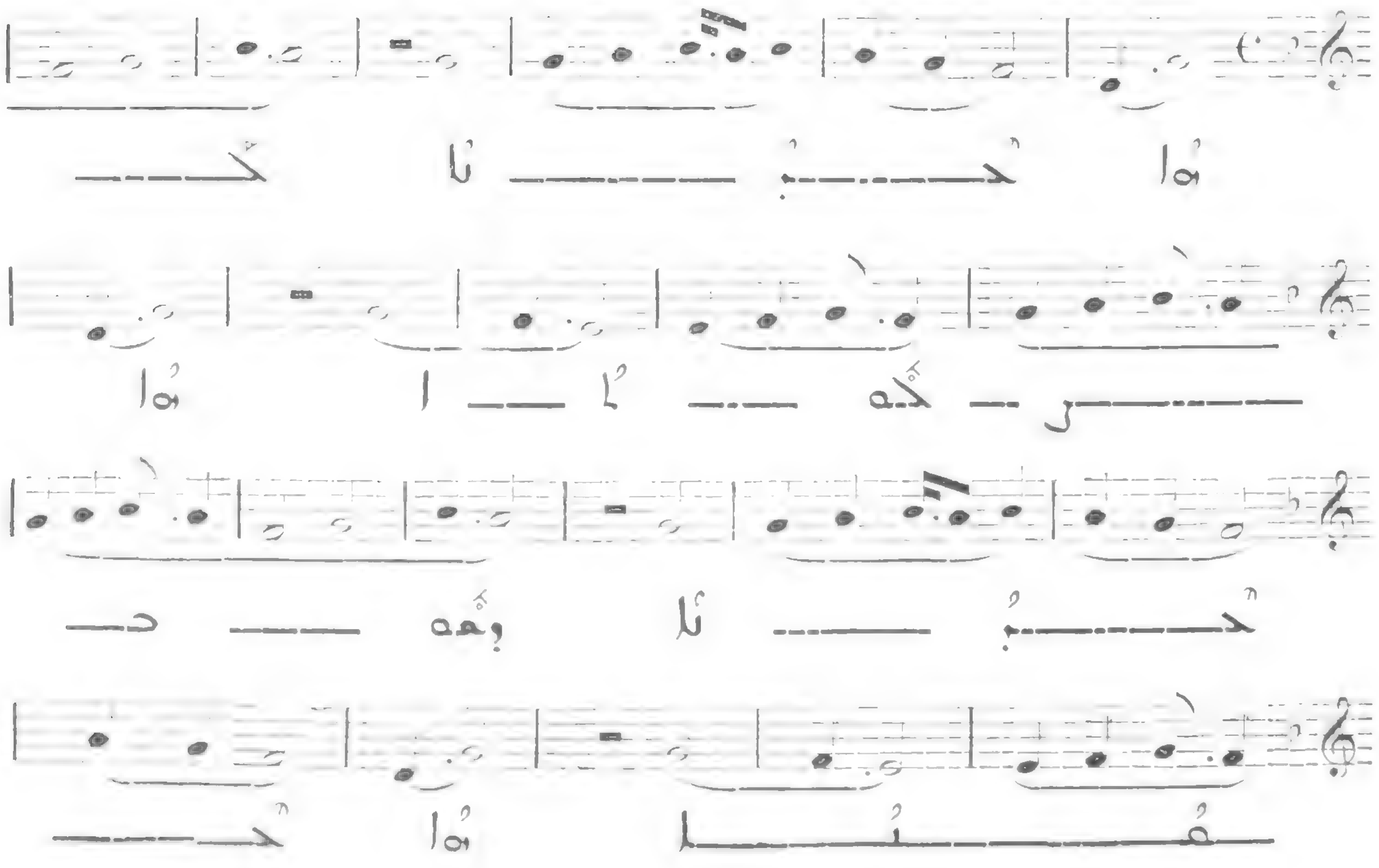


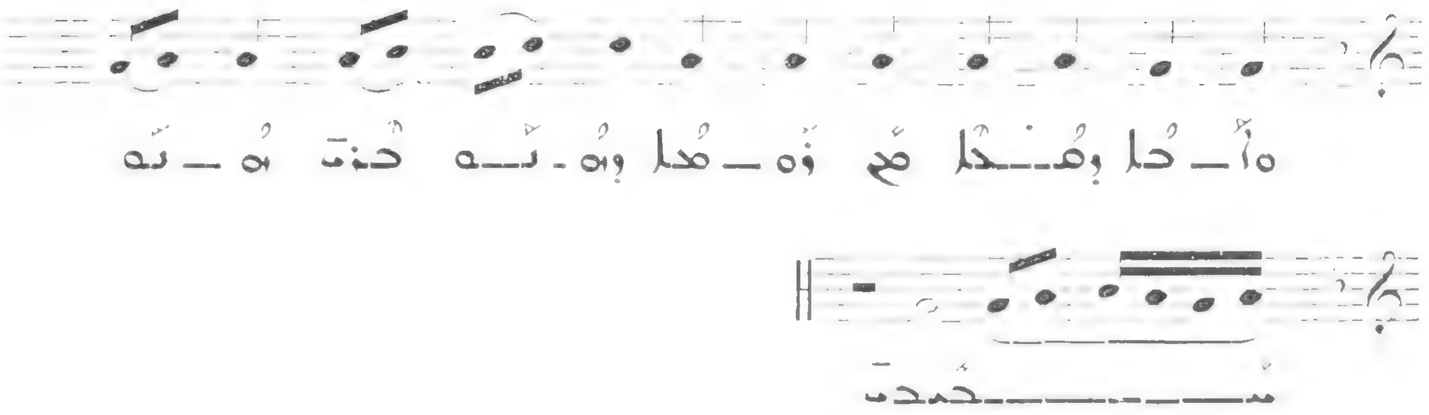


848 ܡܕܢܚܝܐ ܕܡܕܐܡܪܐ ܐܡܕܝܢ ܕܘܝܕ ܕܒܘܪܐ ܡܫܡܫ ܐܝܪܘܬܐ

ܗܐ ܟܕܢܐ ܠܓܘܡܬܐ

Andantino

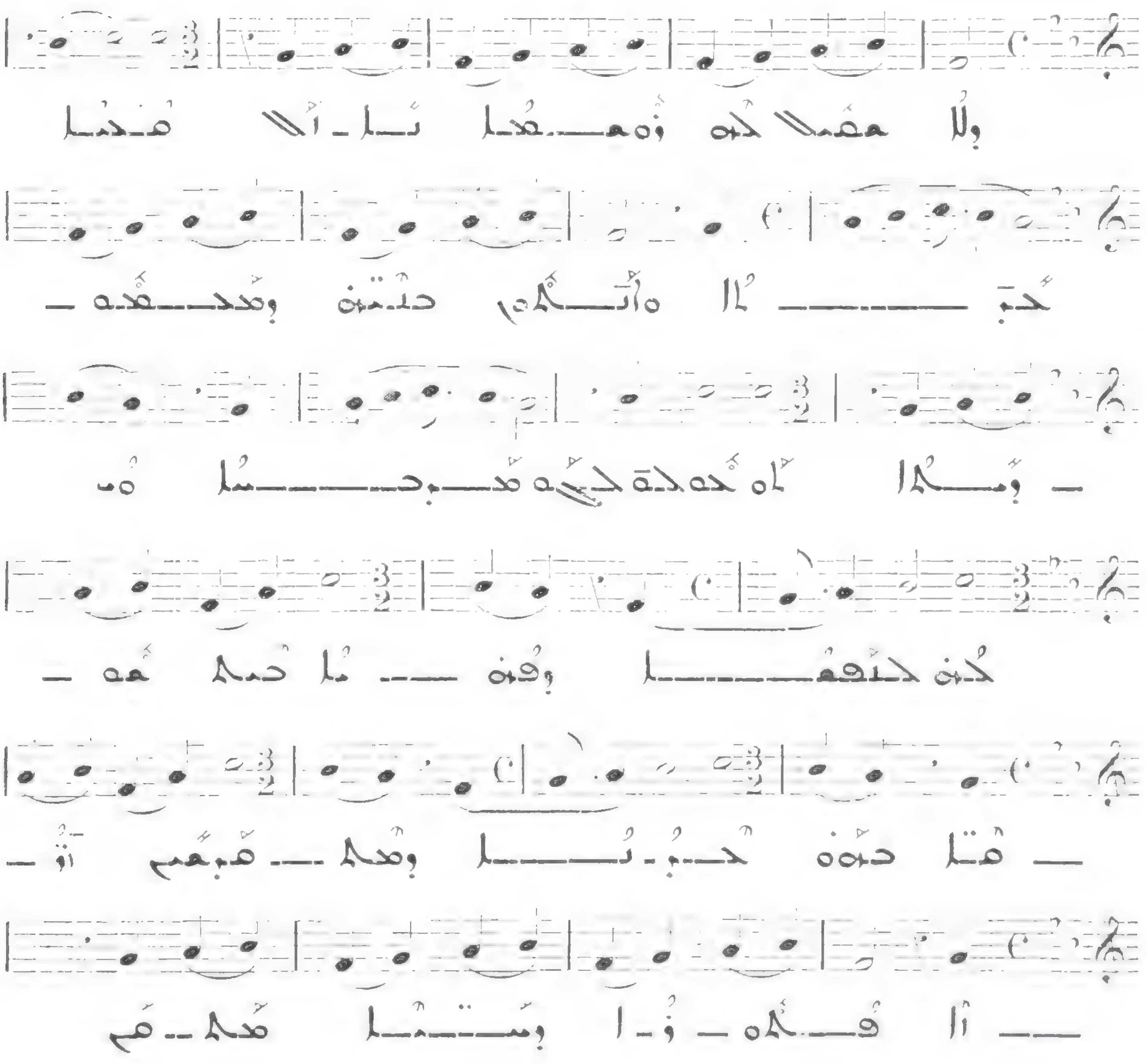


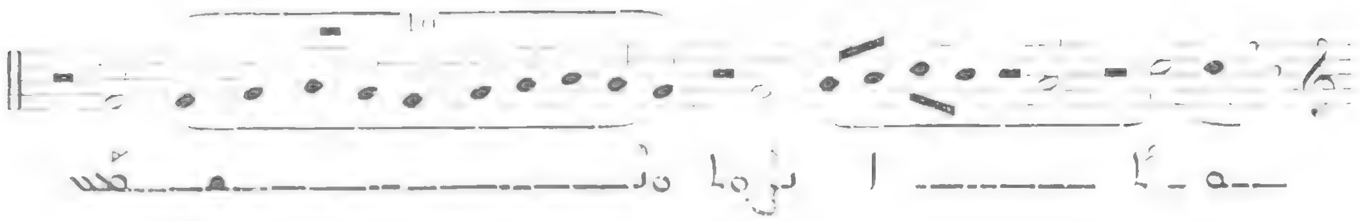


ܐܘ ܒܫܡܐ ܗܘܐ ܒܥܠܐ ܕܩܘܩܝܐ ܒܢܒܝܐ ܕܗܘܘ ܠܒܢܝܢ

ܕܠܐ ܡܫܡܠܠ ܠܗ ܪܘܡܫܐ : 847

Allegro moderato





ܒܬܪ ܐܘܢܓܠܝܘܢ ܐܡܪܝܢ ܩܠܐ ܕܡܫܝܚܐ ܘܐܢ ܥܡܡ ܩܠܐ ܕܡܪܢܝܬܐ ܐܡܪܝܢ
ܚܕ ܡܢ ܩܠܐ ܗܠܝܢ :

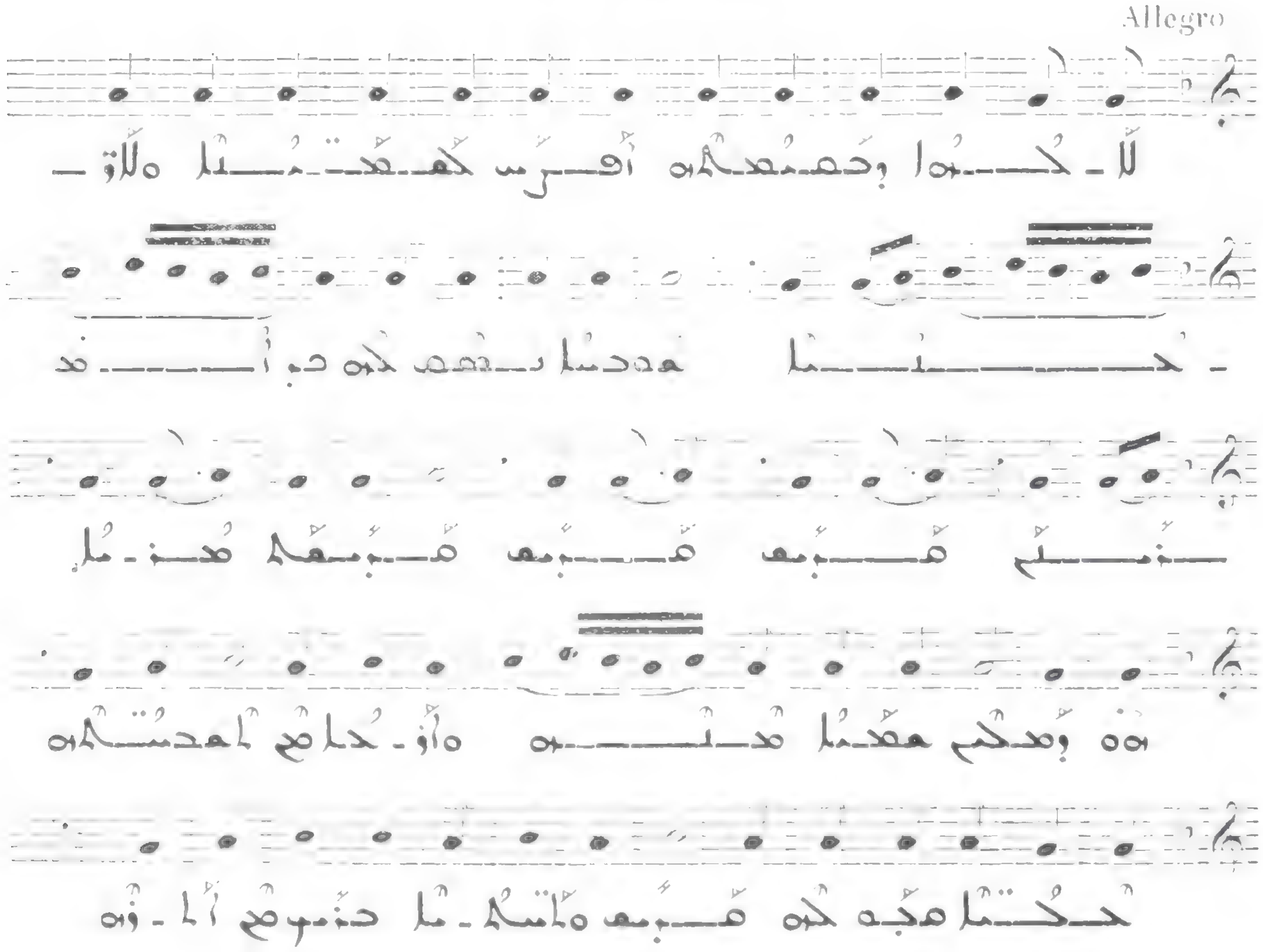
ܕܩܝܡܝܢ ܒܚܝܠܐ ܘܡܫܒܚܢܐ : 845

ܕܩܝܡܬܐ ܕܠܝܠܝܐ ܐܝܟ ܕܢܦܩܐ ܩܕܡ

(Cf. Nº 384 - 394)

ܐܘ : ܠܐܠܗܐ ܕܩܘܡܬܗ 846

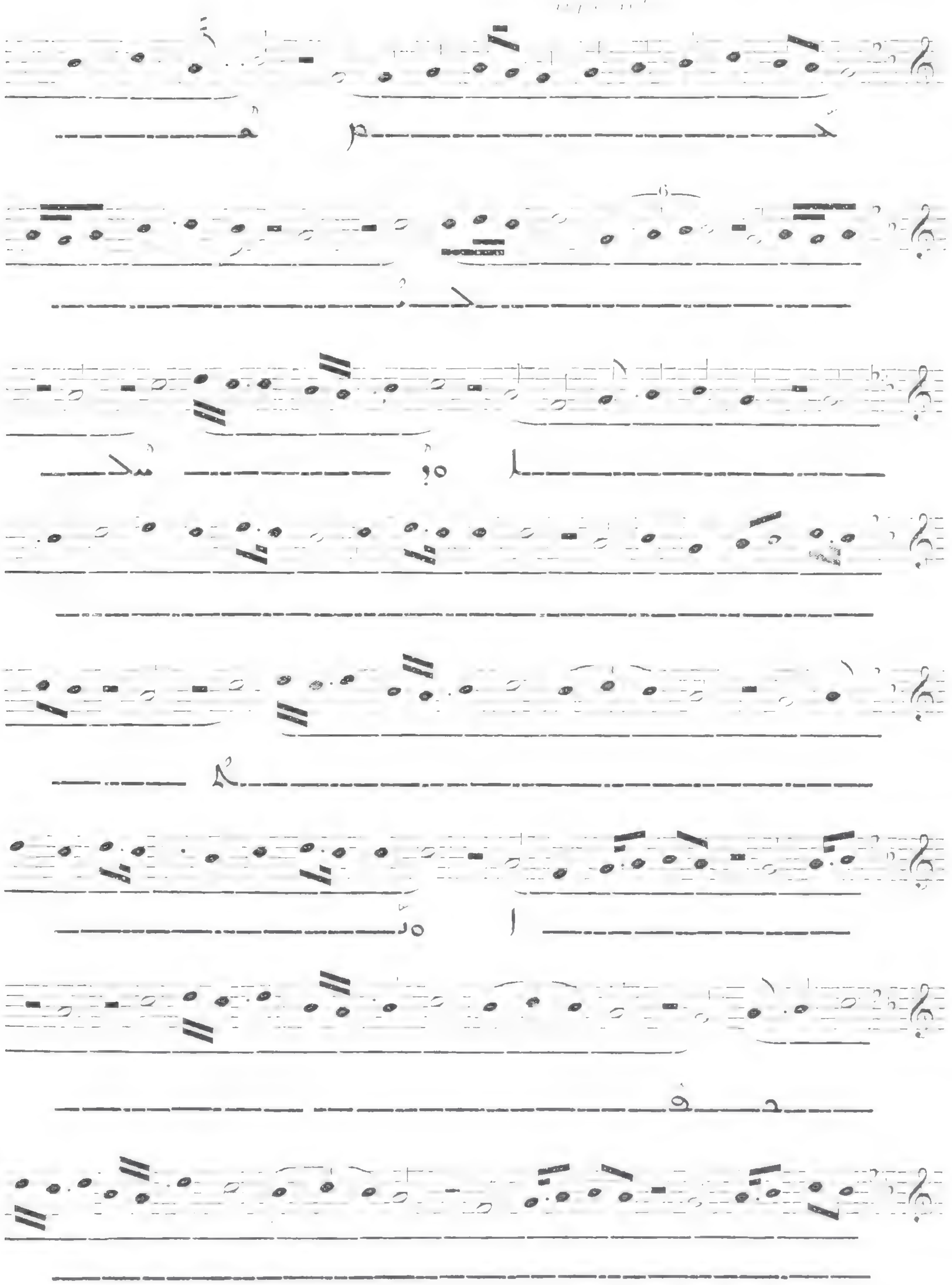
ܡܢܝܢܐ ܕܒܬܪ ܐܘܢܓܠܝܘܢ

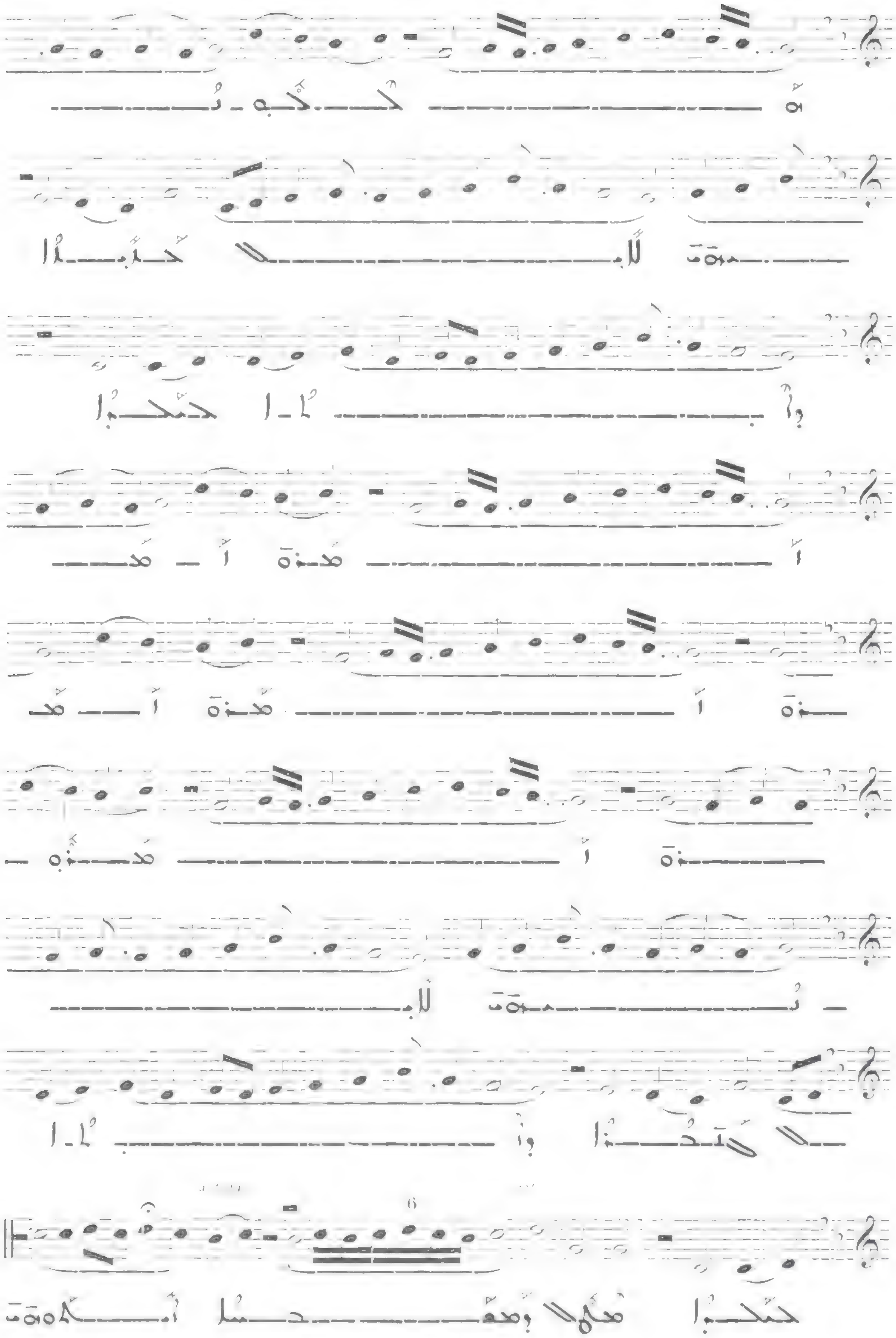


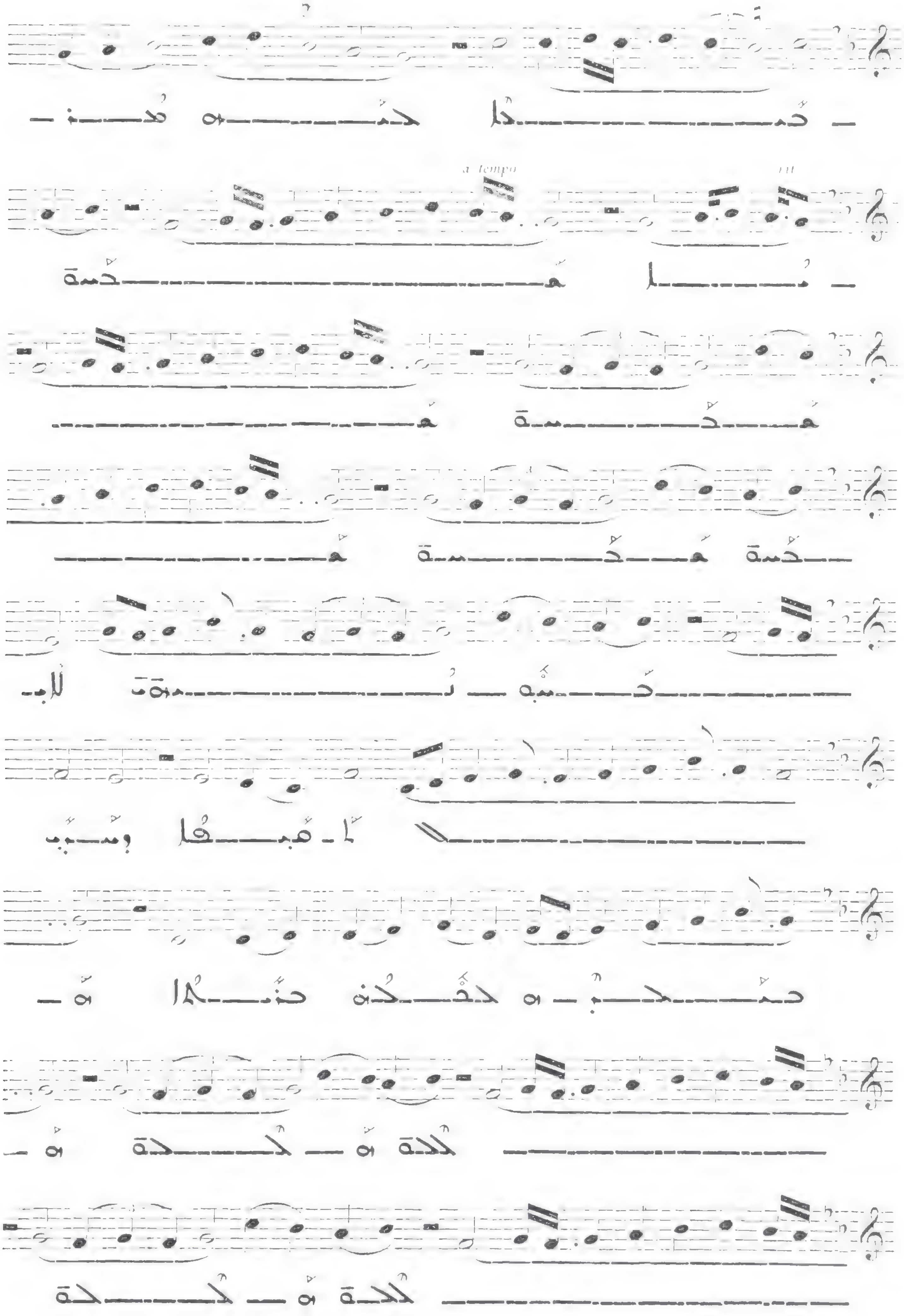
ܒܟ ܡܫܝܚܐ

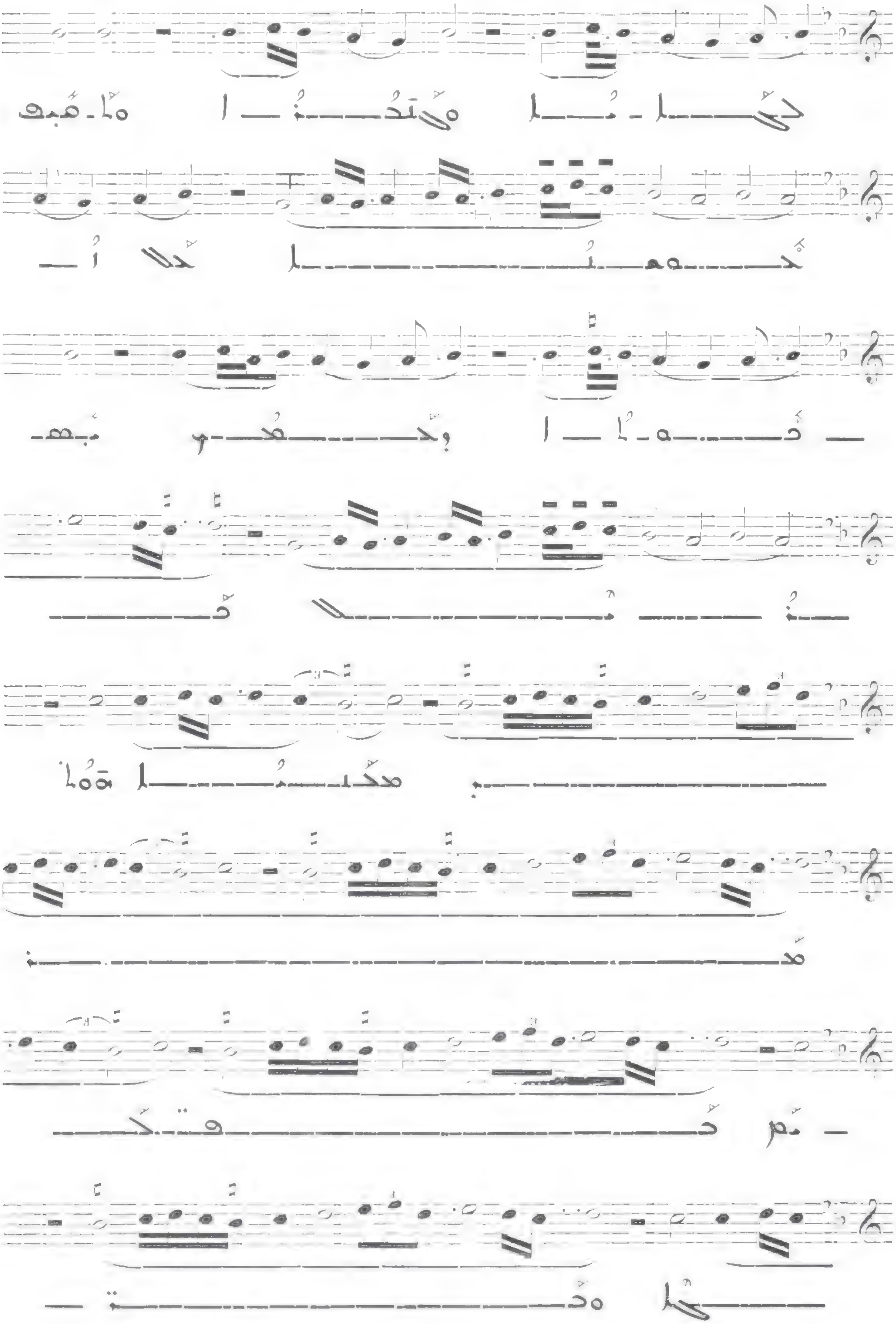
Allegro moderato

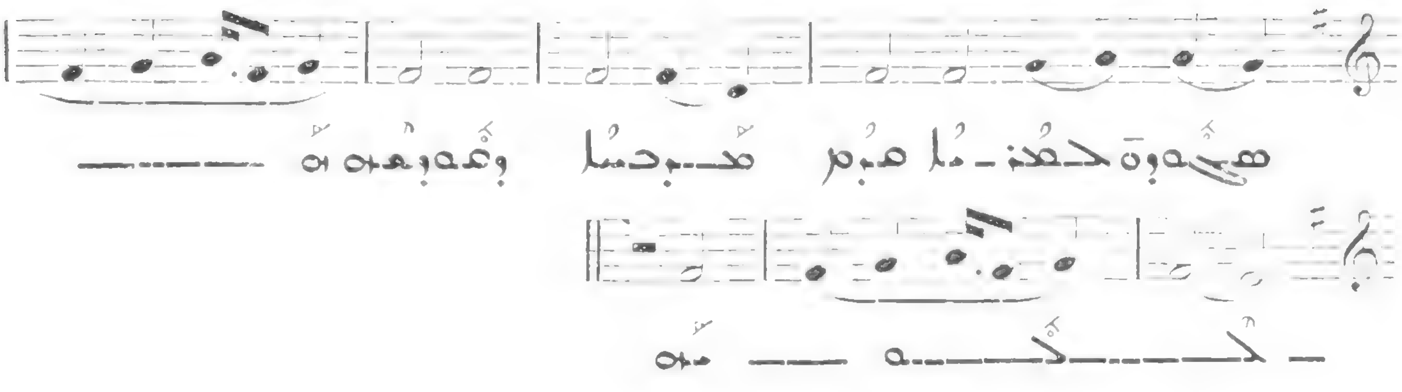
844






rit
a tempo

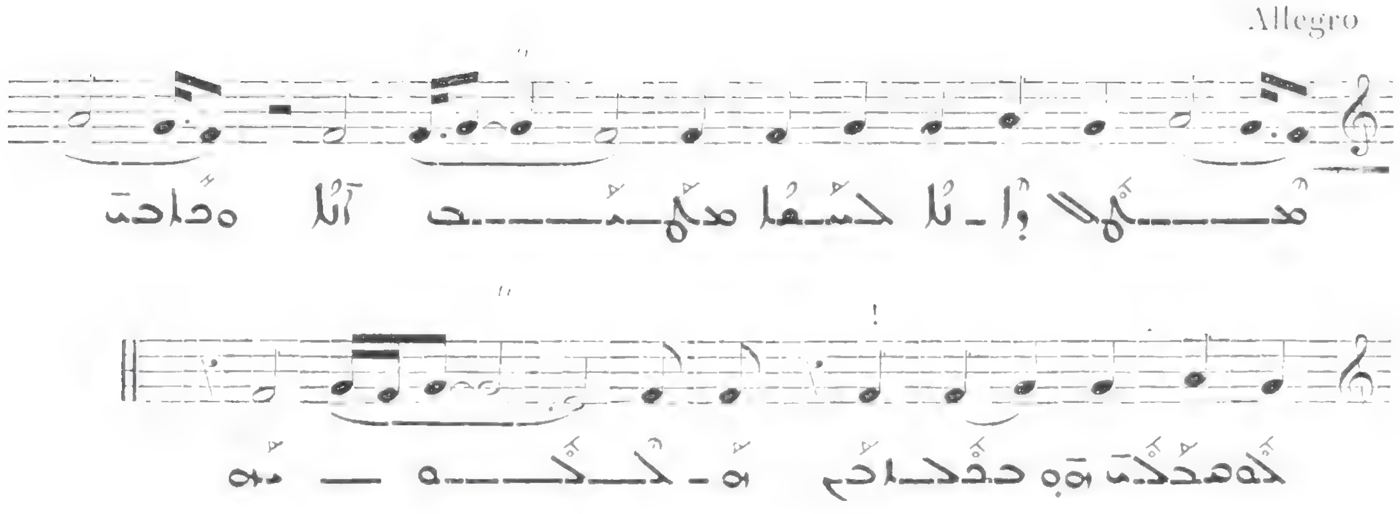




ܩܘܒܠܐ ܕܙܘܚܐ : ܐܝܟ ܕܟܪܝܐ ܠܝ 841

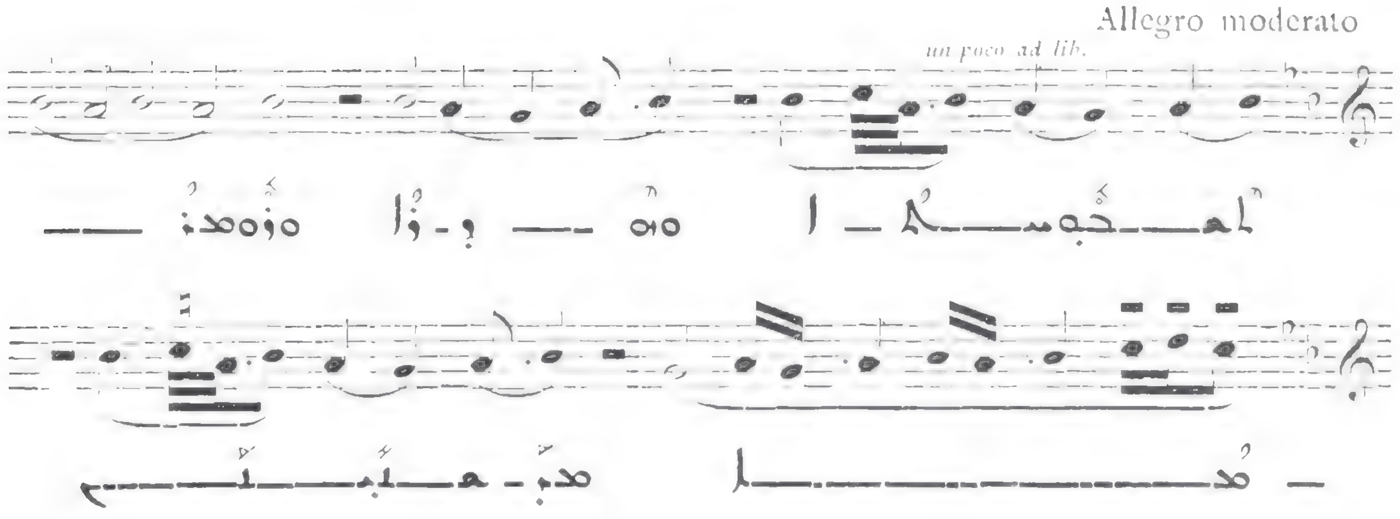
(Cf. N° 38)

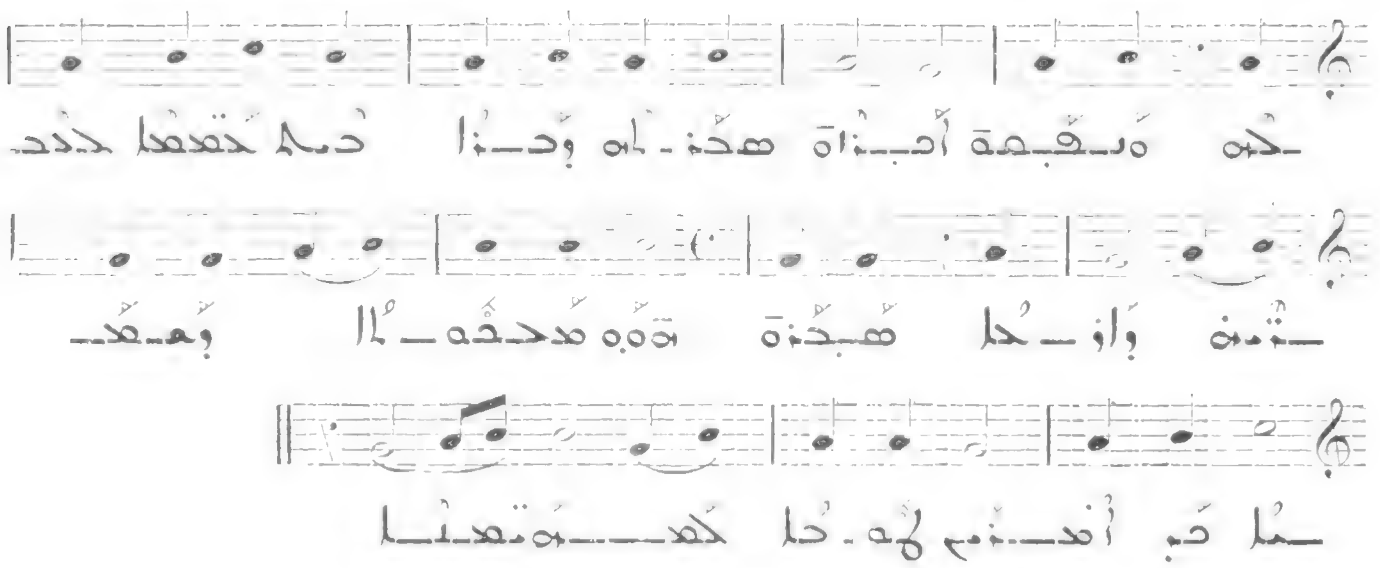
ܩܘܒܠܐ ܕܝܡܐ 842



ܬܫܒܘܚܬܐ ܘܗܘܪܐ 843

ܡܬܐܡܪܐ ܩܕܡ ܐܘܢܓܠܝܘܢ ܒܥܐܕ̈ܐ ܡܪ̈ܢܝܐ





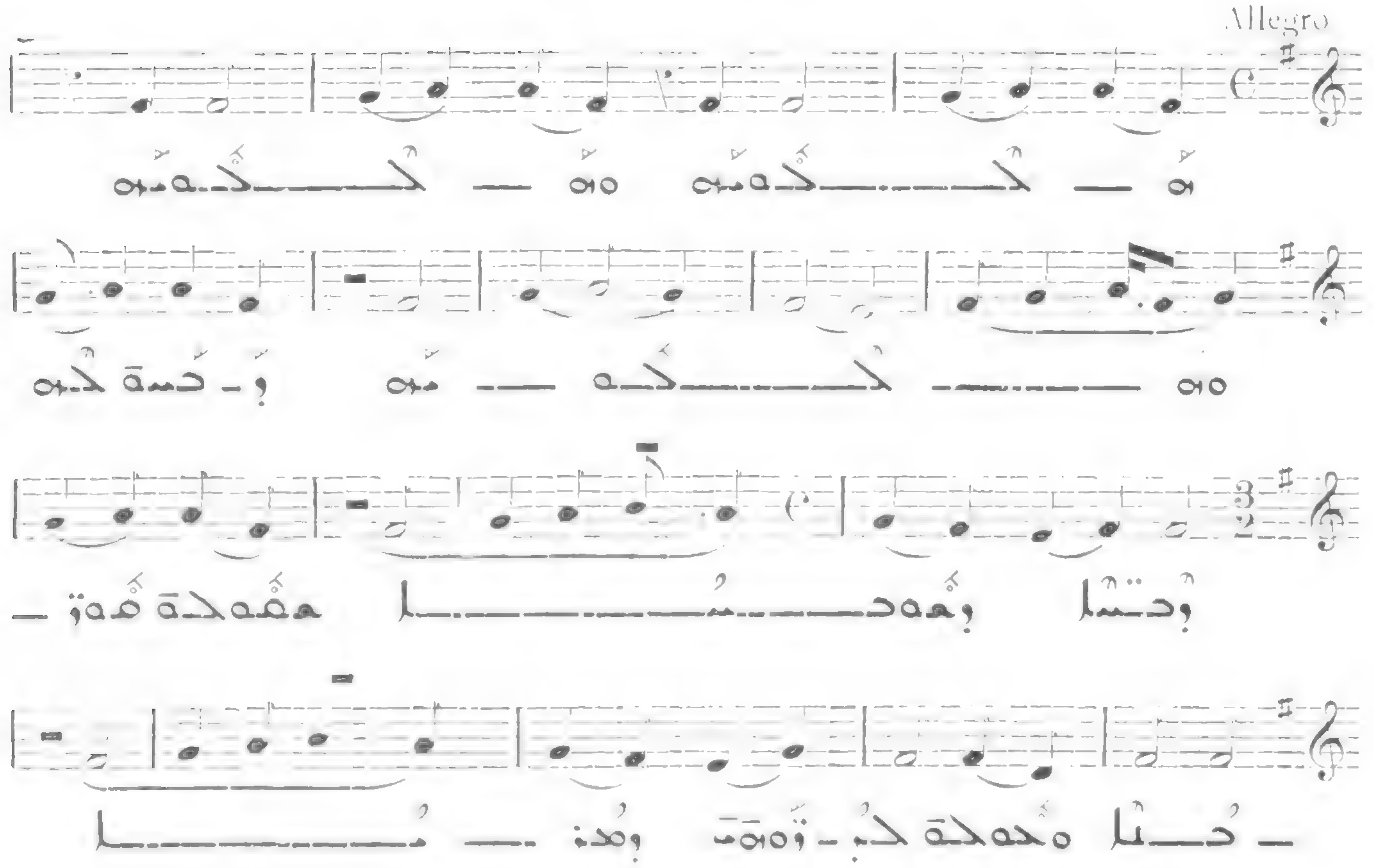
ܦܘܠܘܣ ܫܠܝܚܐ 839

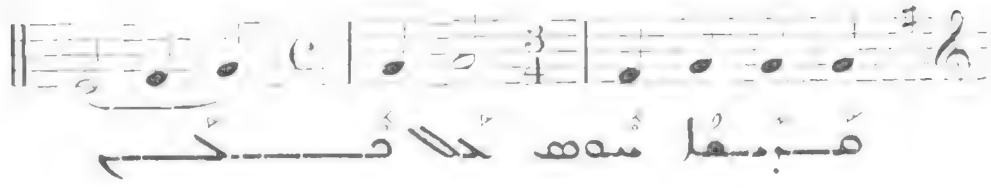
ܩܘܐܡܐ ܩܕܡ ܐܓܪܬܐ ܒܥܕܢܐ ܕܟܣܐ ܐܝܟ ܕܒܕܘܟܬܐ ܗܝ

(Cf Nº 91 — 100)

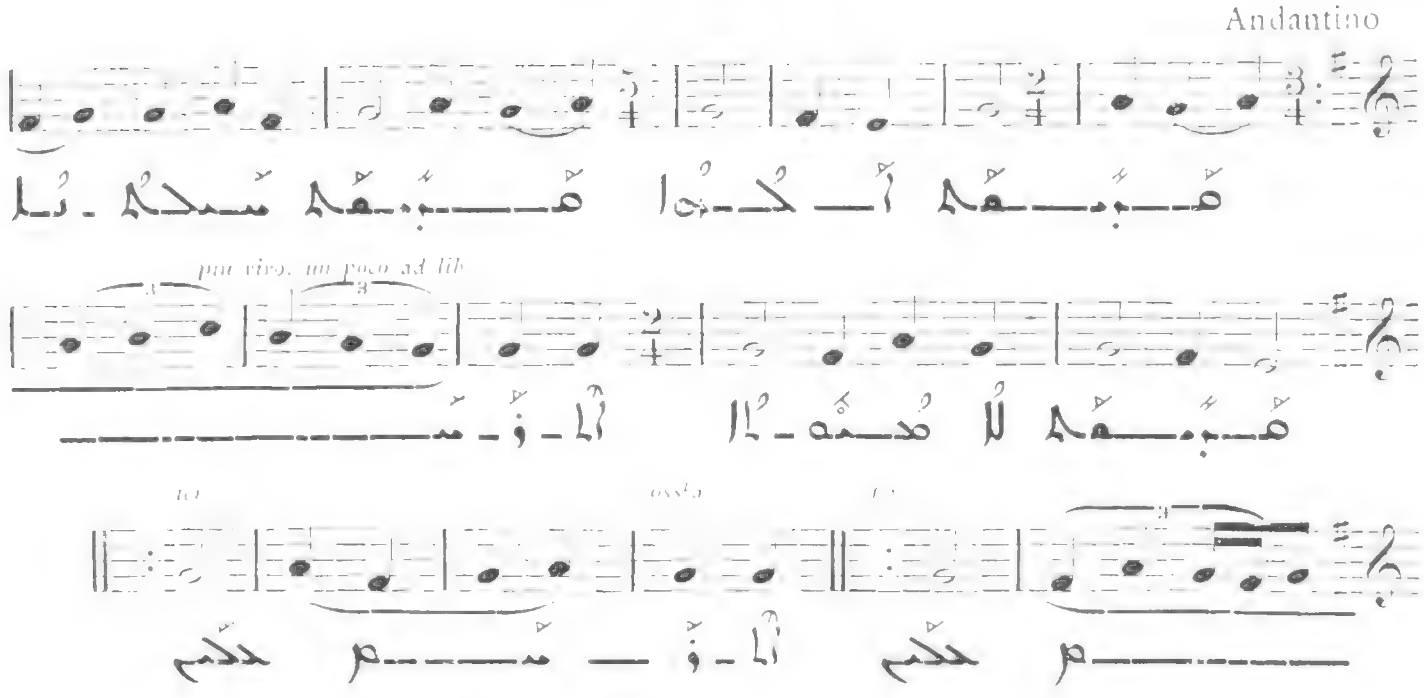
ܗܠܠܘܝܗ ܕܒܣܡ ܠܗ 840

ܗܘܠܠܐ ܚܘܕܬܐ ܕܩܕܡ ܐܘܢܓܠܝܘܢ ܩܕܝܫܐ



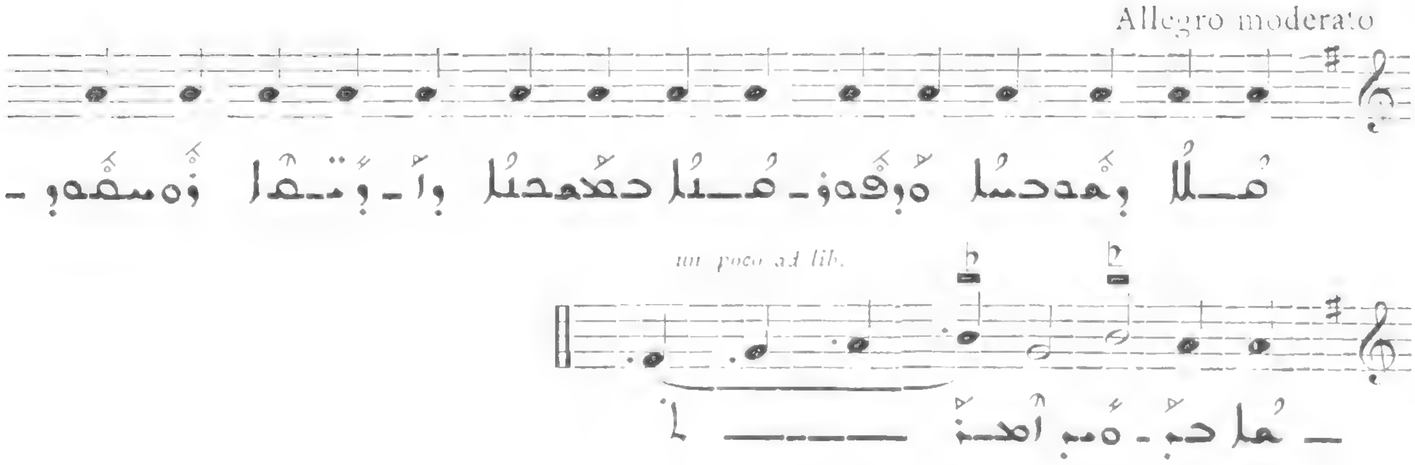


836 ܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ



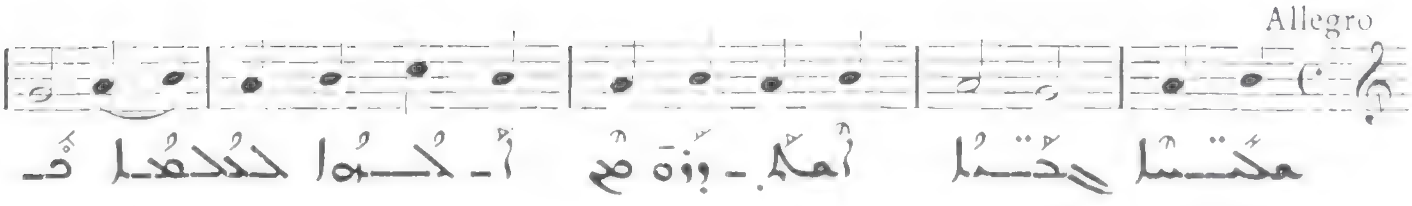
837 ܟܠܐ ܕܡܘܕܝܐ ܘܦܘܪܩܢܐ

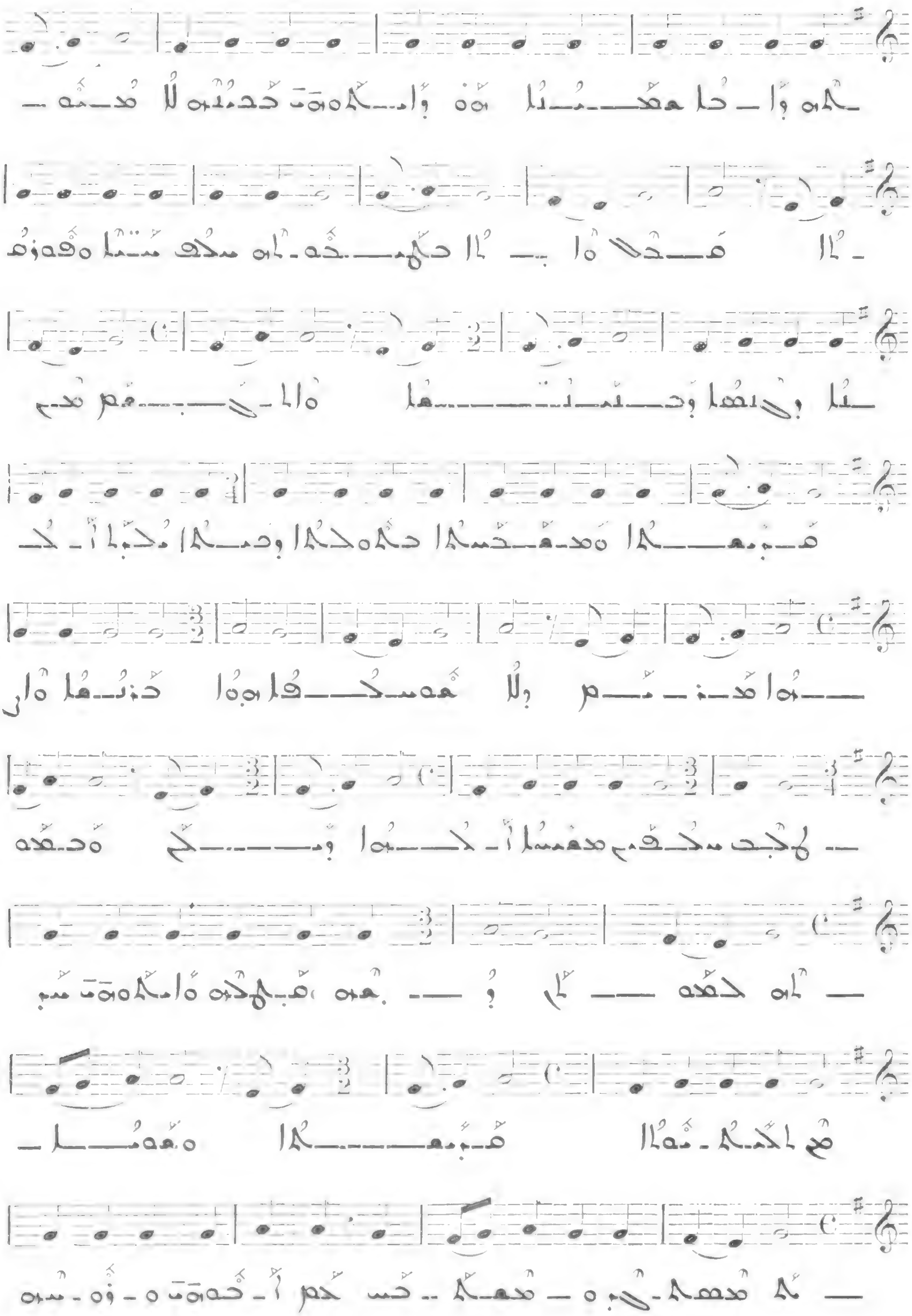
ܐܘܪܚܐ ܕܡܫܐܠܬ: ܡܢ ܩܕܡܝܐ ܕܩܐܡܝܐ



838 ܡܠܟܝܐ ܒܚܕܝܐ

ܡܢ ܩܕܡܝܐ ܕܦܢܩܝܬܐ ܕܡܠܟܝܐ



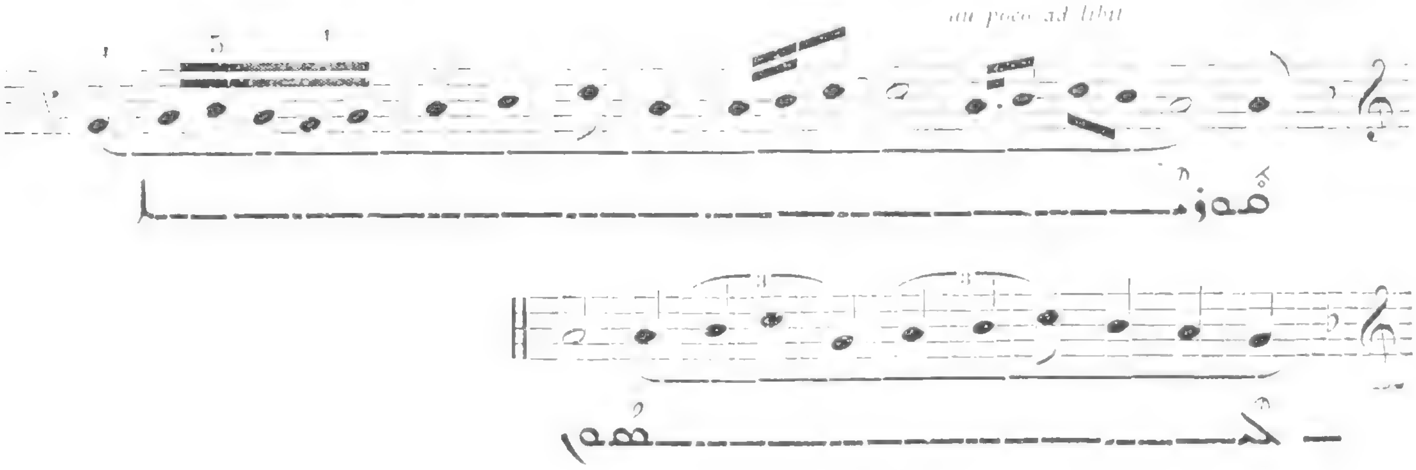


ܩܘܪܒܐ ܠܟܗܢܘܢ 833

ܩܘܐܡܐ ܡܐ ܕܡܫܬܐ ܕܡܢ ܒܪܘܚܐ ܕܟܗܢܐ ܕܡܫܝܐ ܠܐܠܗܐ ܐܚܝܕ ܟܠ

Andante

un poco ad libit

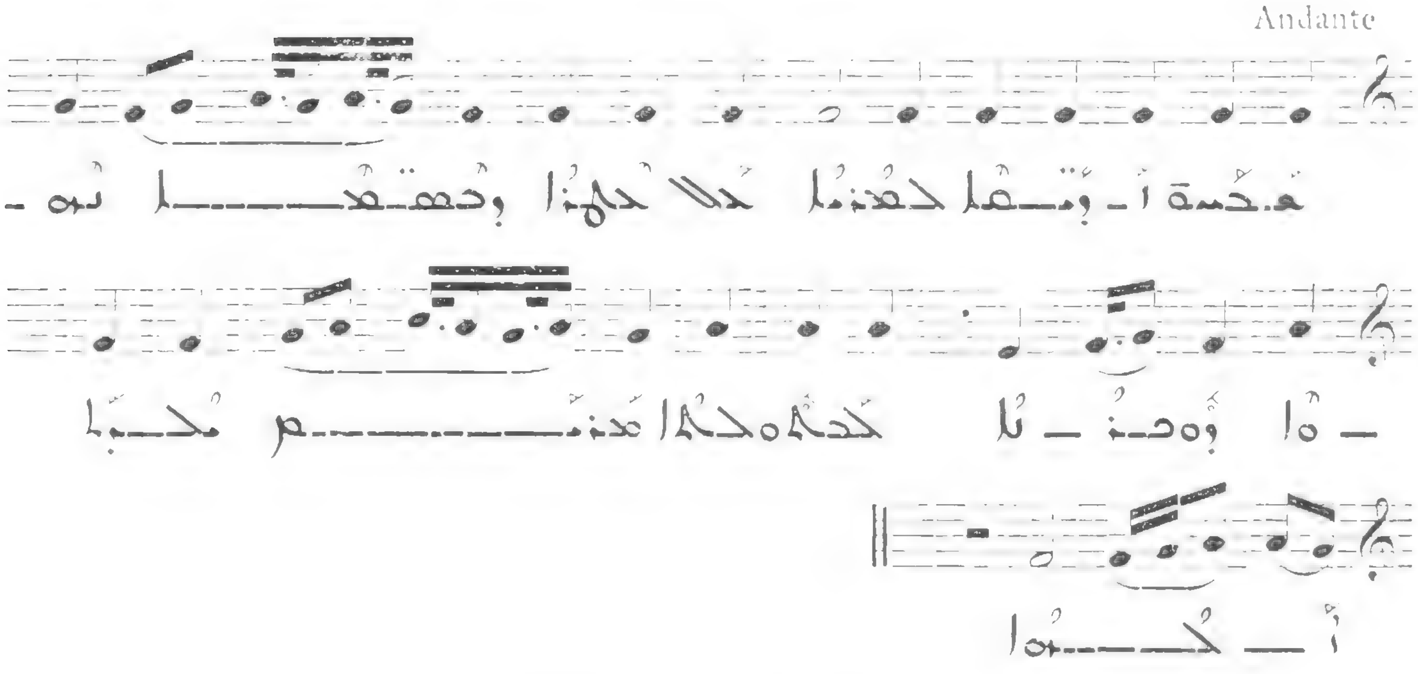


ܡܫܝܚܐ ܐܘܚܕܐ ܠܡܫܪܝܐ 834

ܩܘܐܡܐ ܕܝ ܕܡܢ ܒܪܬܐ ܡܢܗܘܢ ܠܡܫܪܝܐ ܠܟܠ ܡܢ ܒܣܡܐ ܘܦܝܫܐ

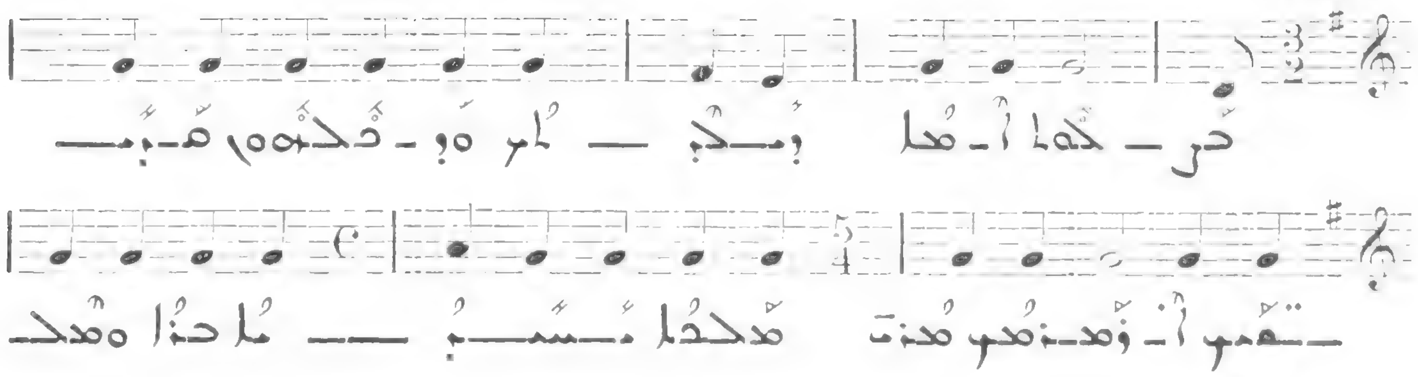
Andante

III V



ܐܘܡܢܘܬܢ ܡܢܬ ܡܠܟܐ 835

Allegro

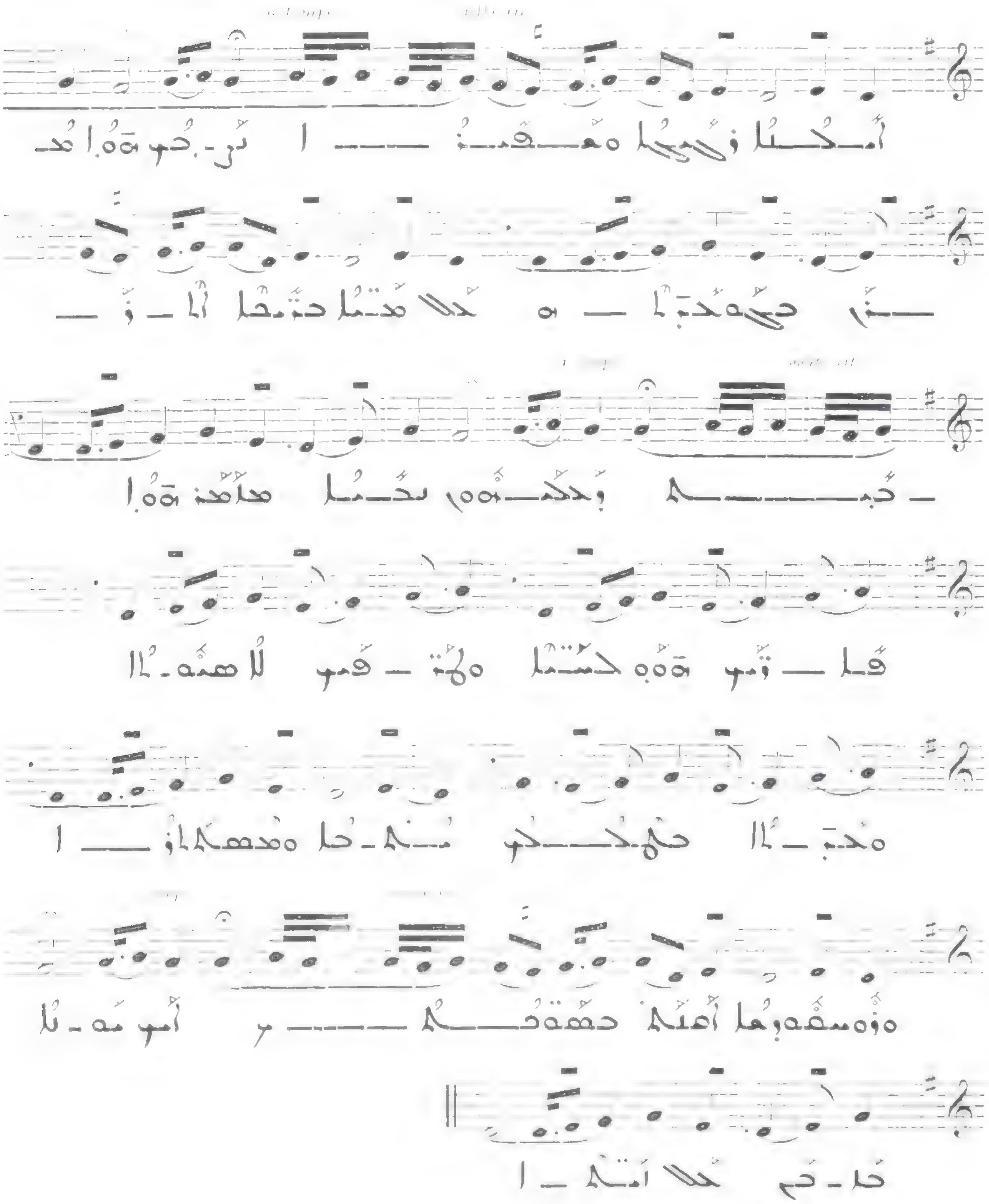


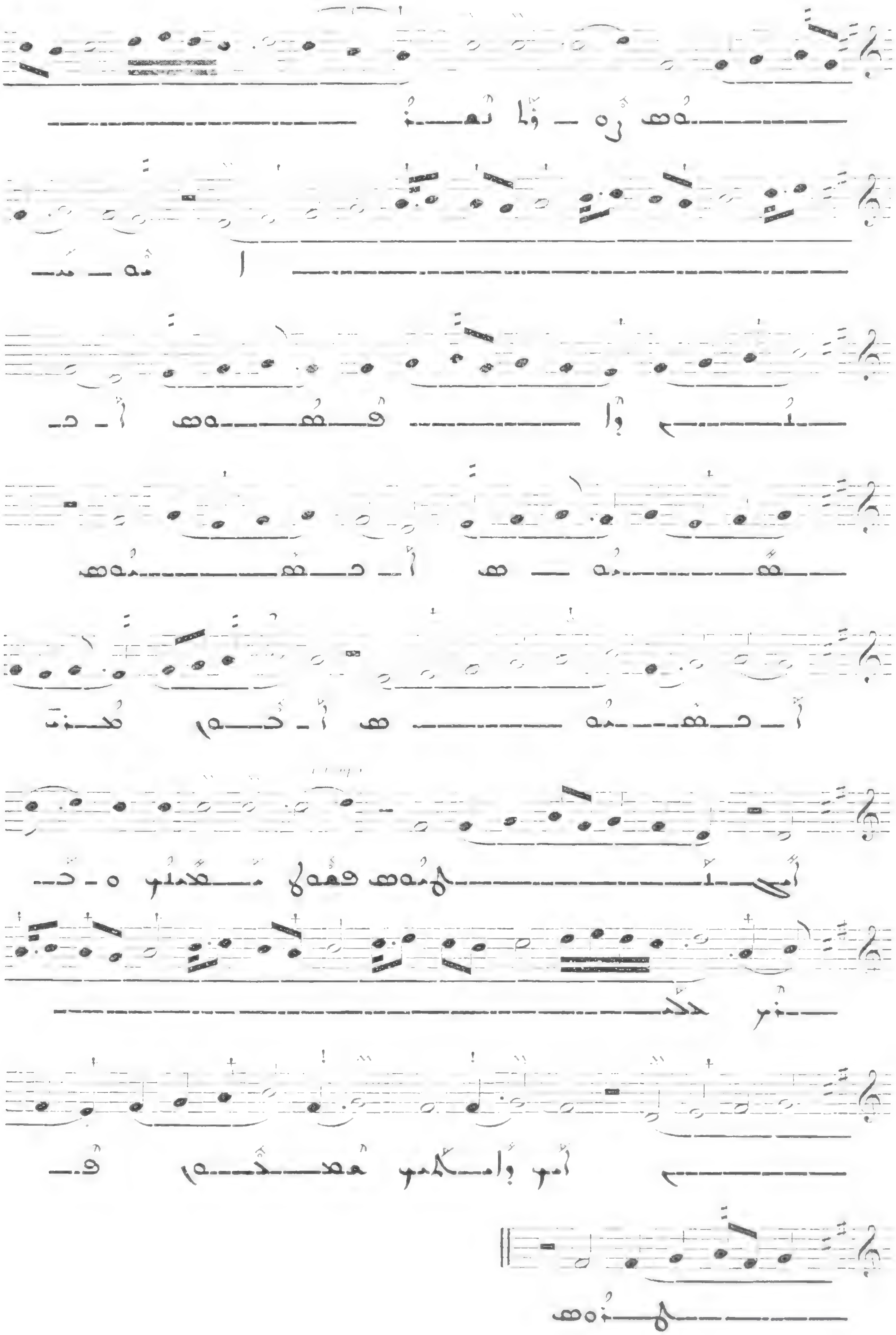
ܐܡܪܐ ܕܪܥܝܐ 832

ܐܘ ܡܠܟ «ܐܡܪܐ» ܐܡܪܝܢ ܫܒܚܐ ܗܢܐ ܒܪܒܐ ܡܫܡܫܐ ܐܘ ܒܪܒܐ ܐܘܡܬܐ ܐܝܟ ܕܒܦܐ ܗܝܢ

(Cf. N° 538)

Andantino



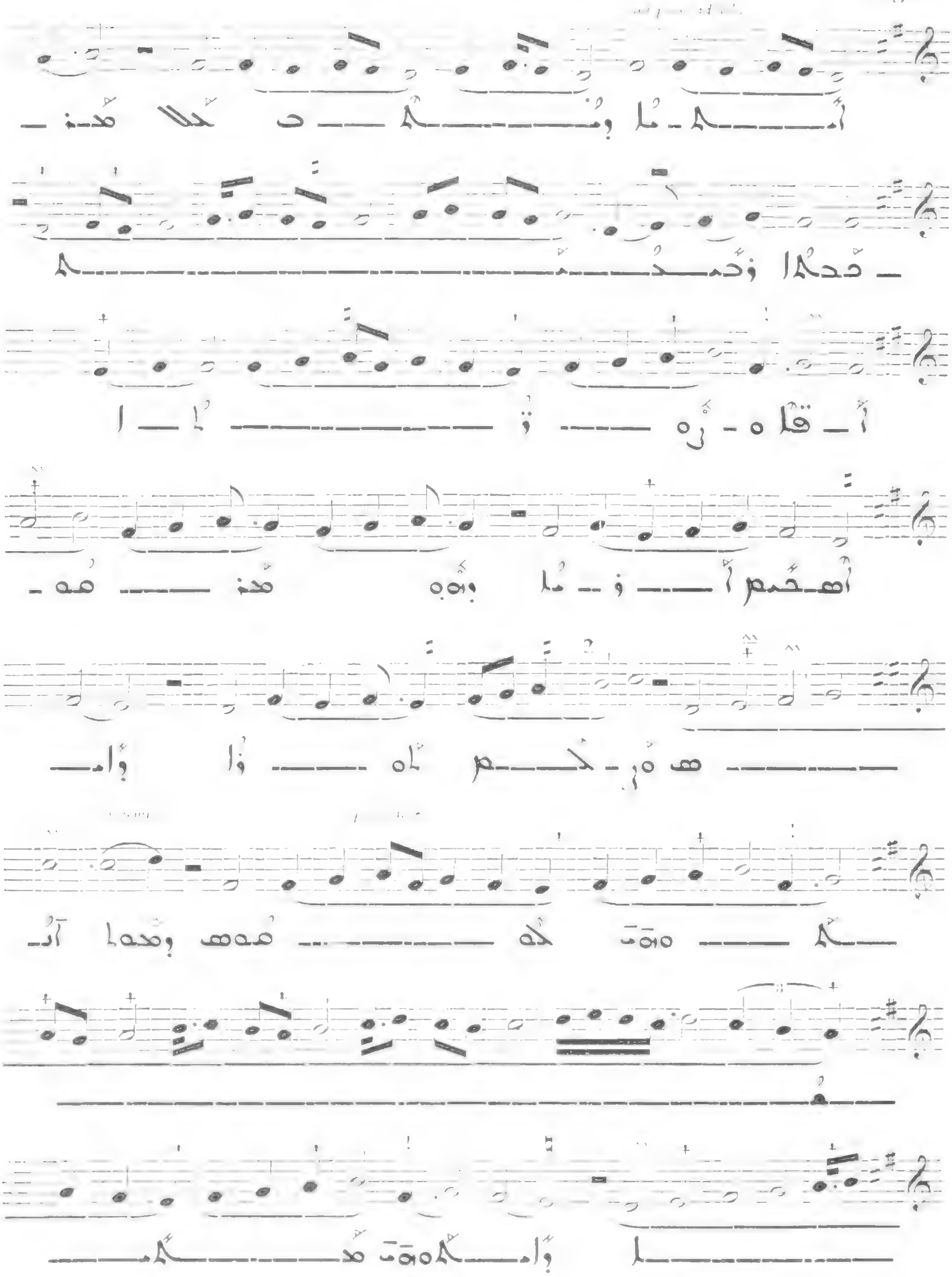


ܐܠܗܐ ܕܫܠܡ 831

ܩܘܠܐ ܕܬܫܒܘܚܬܐ ܠܡܪܝ ܕܐܦܪܝܡ ܕܒܝܬ ܩܘܢܝ

Allegro

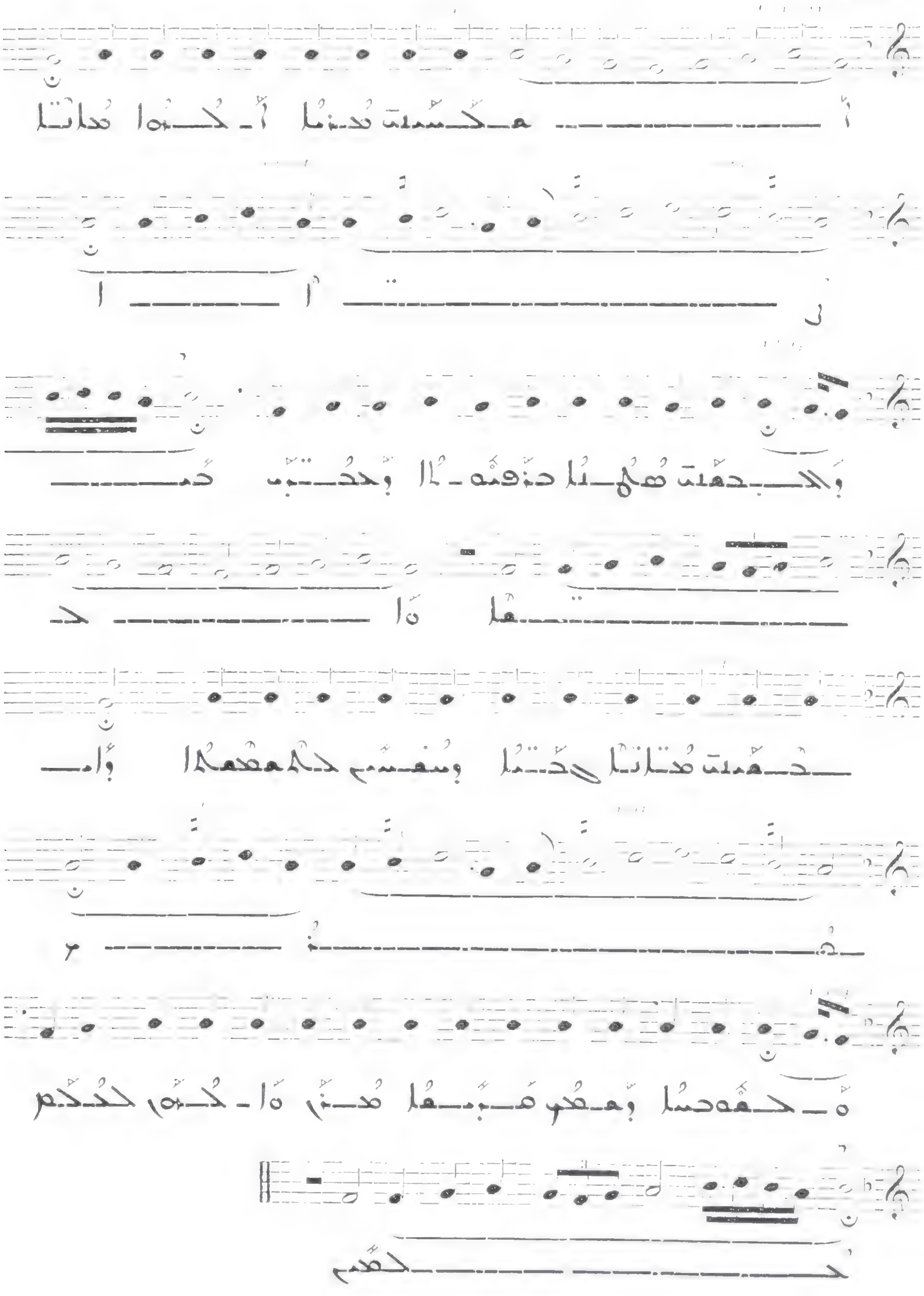
V

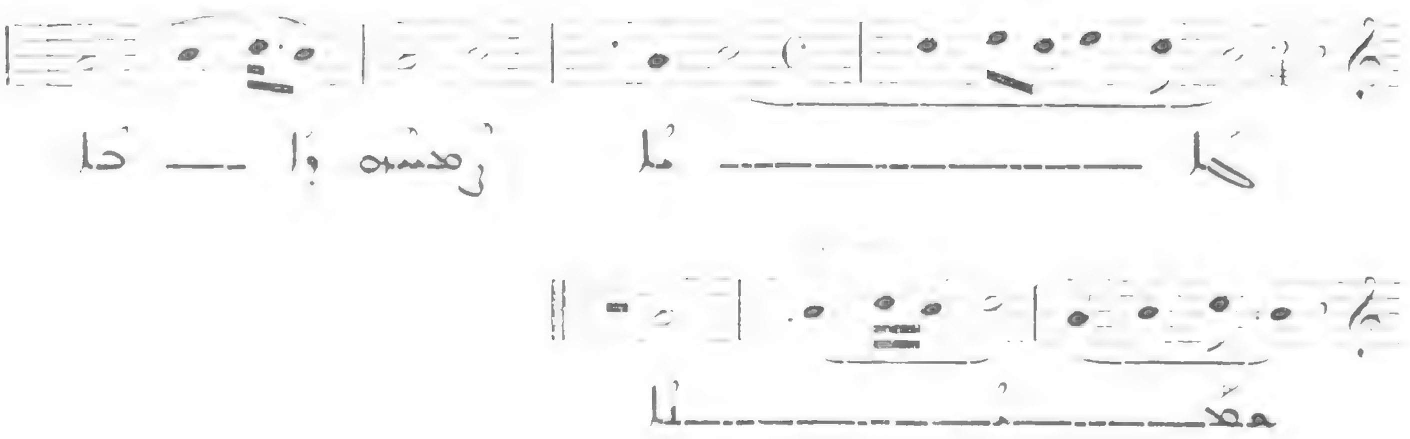


ܐܘܠܕܟܐ ܕܪܝܫ ܫܢܬܐ

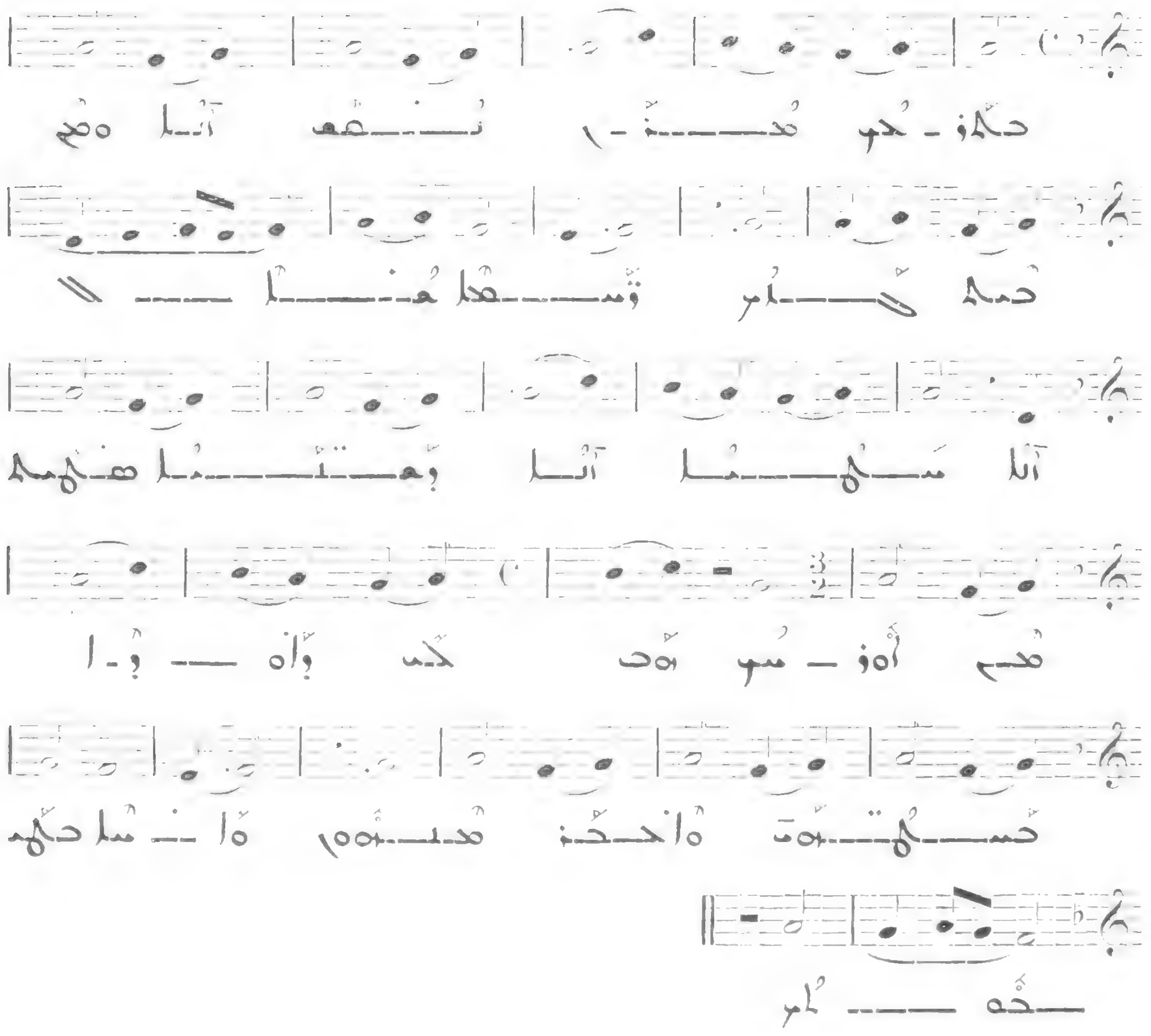
830

Allegro





829

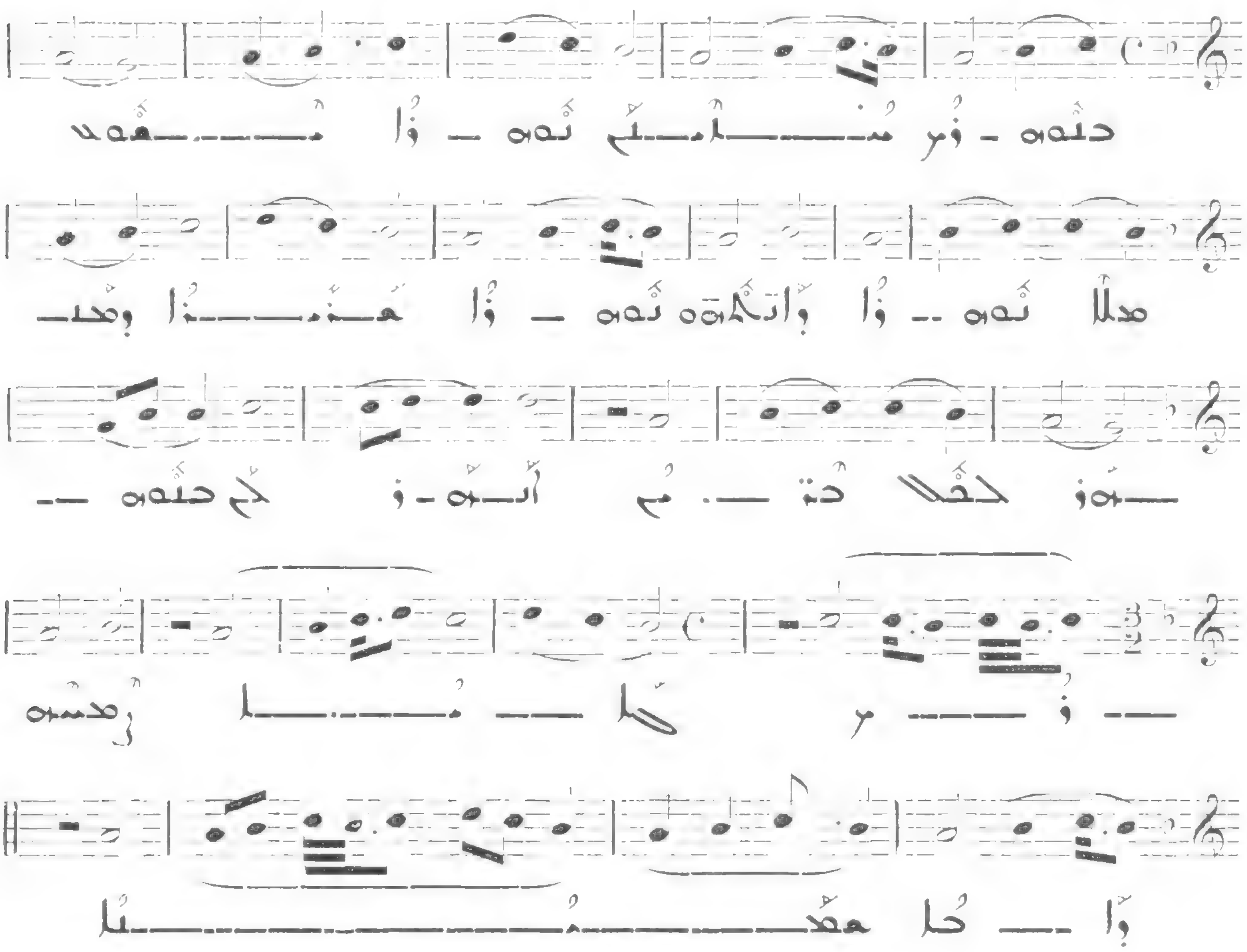


ܒܢܘܗܪܟ ܡܫܝܚܐ 827

ܒܥܠܐ ܕܐܝܟ ܦܬܓܡܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܕܡܬܐܡܪ ܒܥܘܗܕܢ ܬܘܕܝܬܐ

Allegretto

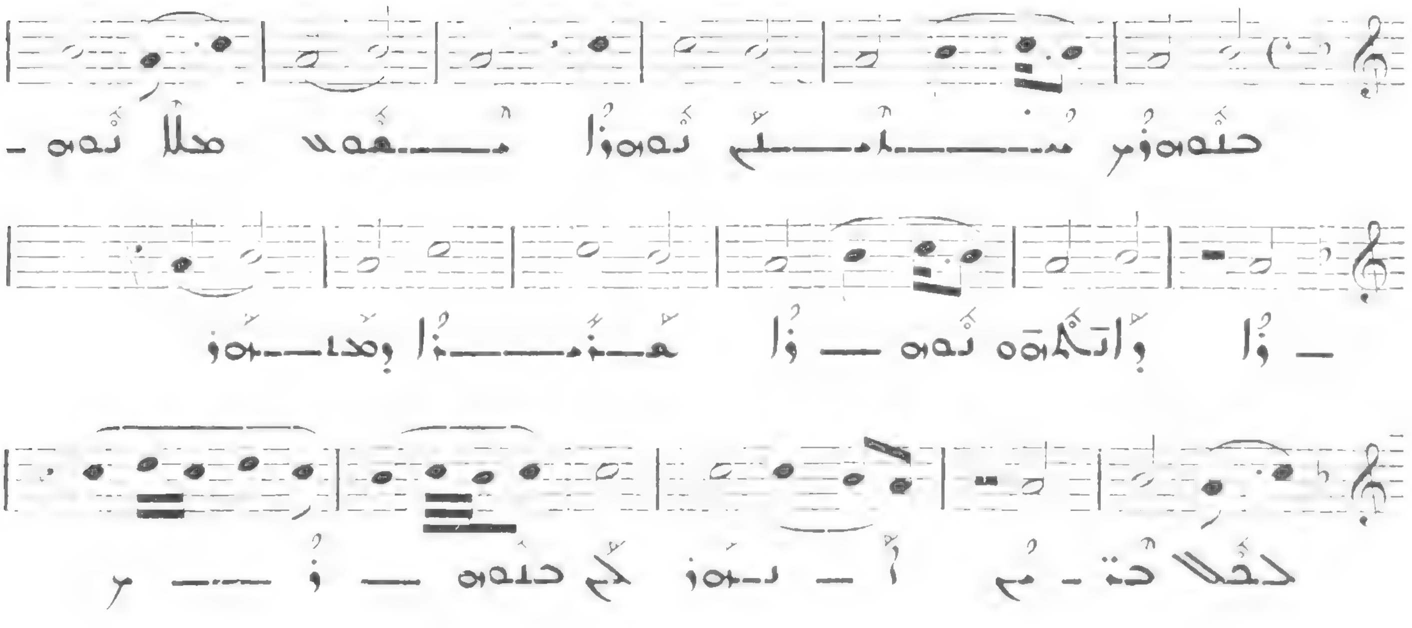
III
V

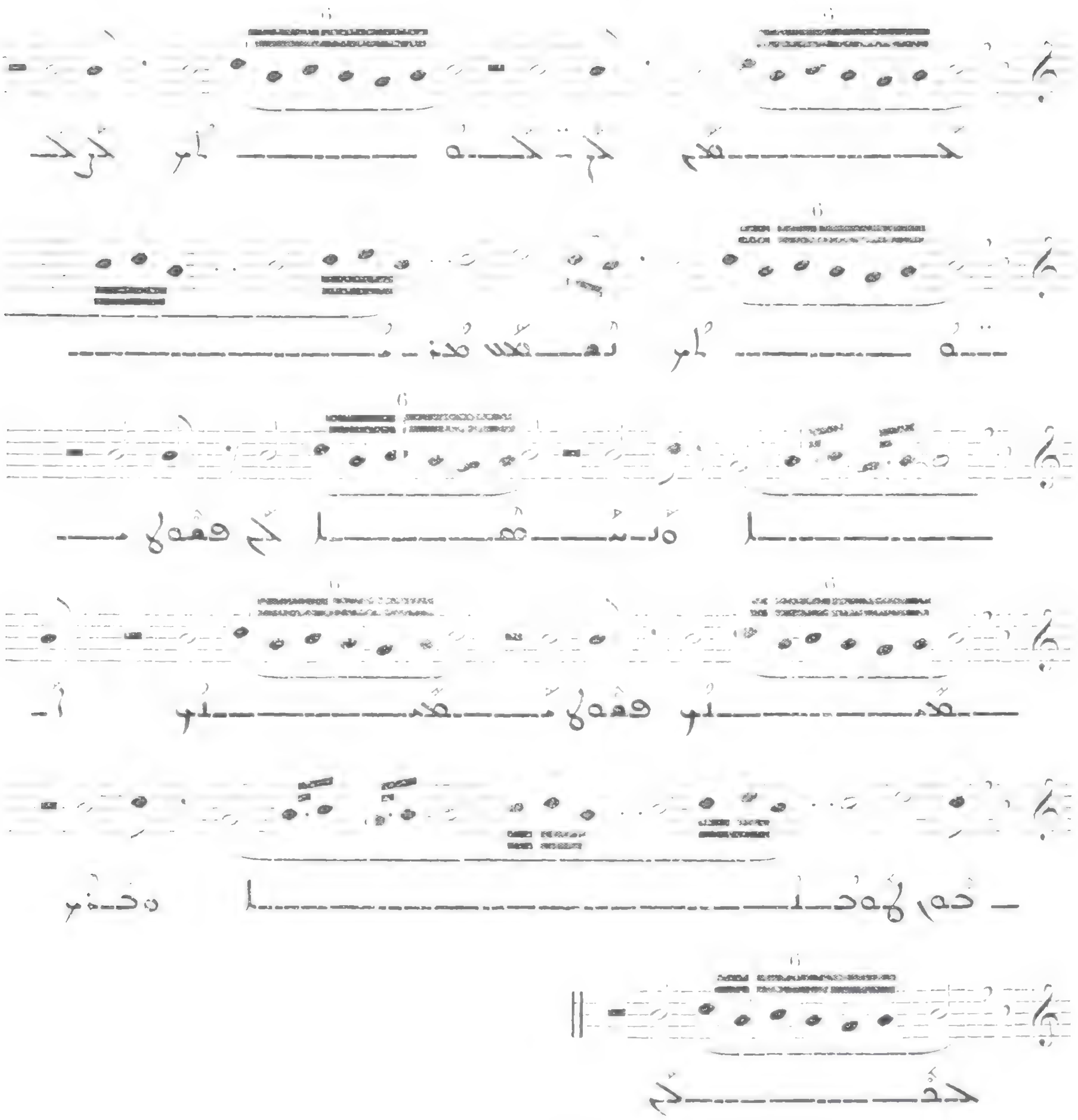


ܒܢܘܗܪܟ ܡܫܝܚܐ : ܒܢܥܡܬܐ ܡܕܢܚܝܬܐ 828

Moderato

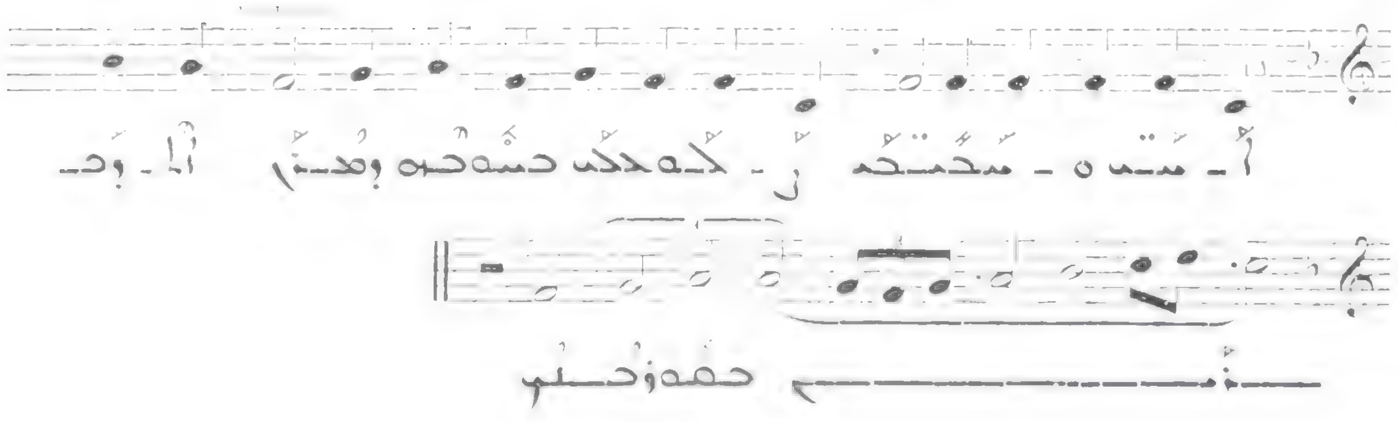
V





826

Presto



VIII

ܬܘܣܦܬܐ

HUITIÈME CATÉGORIE D'HYMNE : LES « TAWSFOTO »

1° CHANTS DE LA MESSE

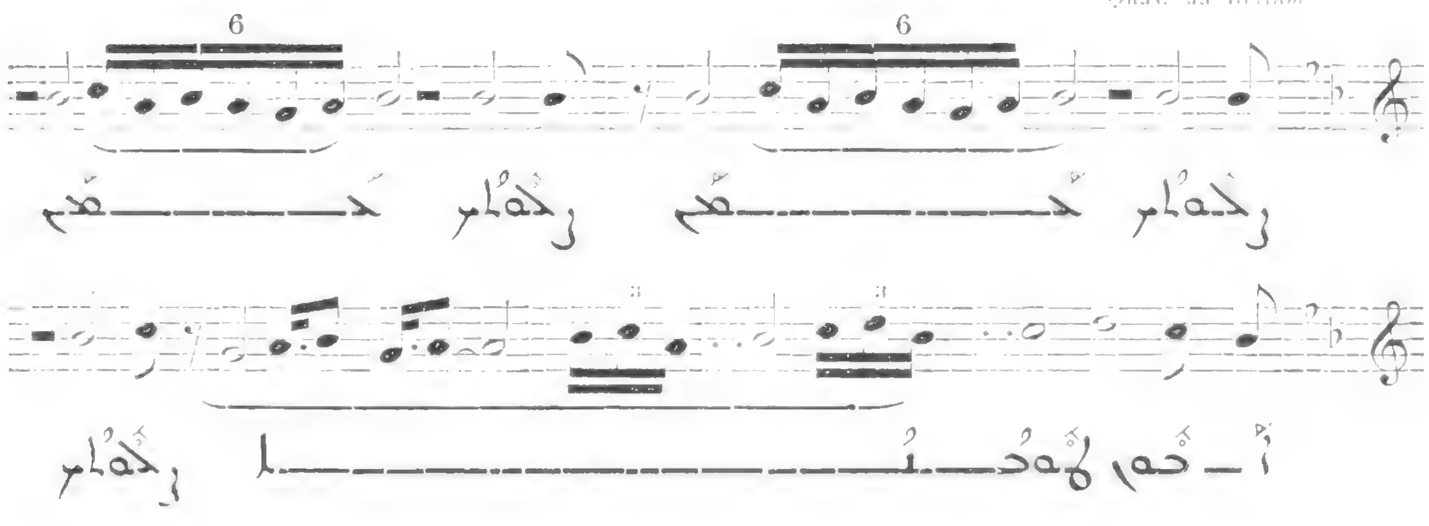
(Cf N° 212)

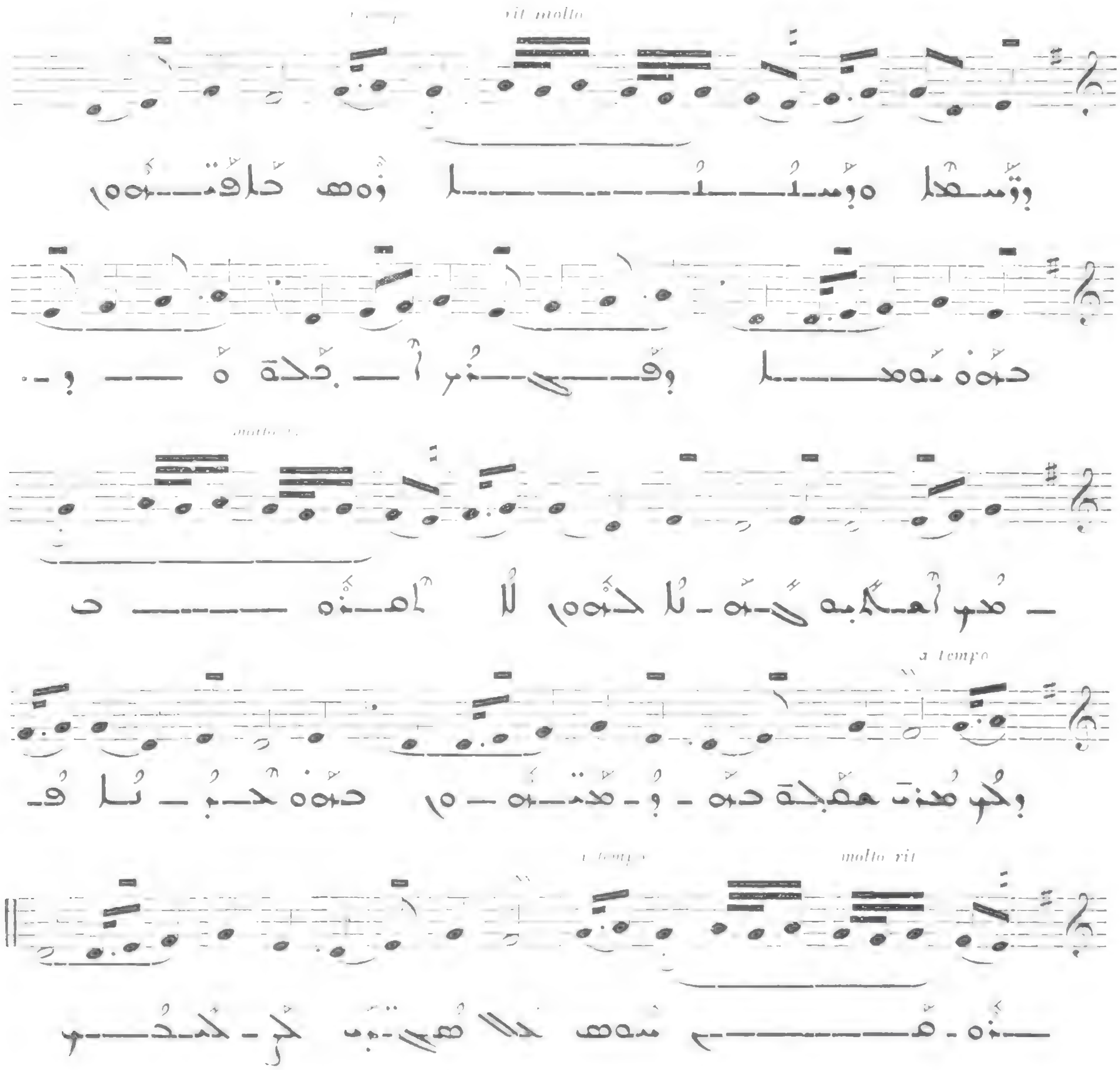
(Cf. N° 899)

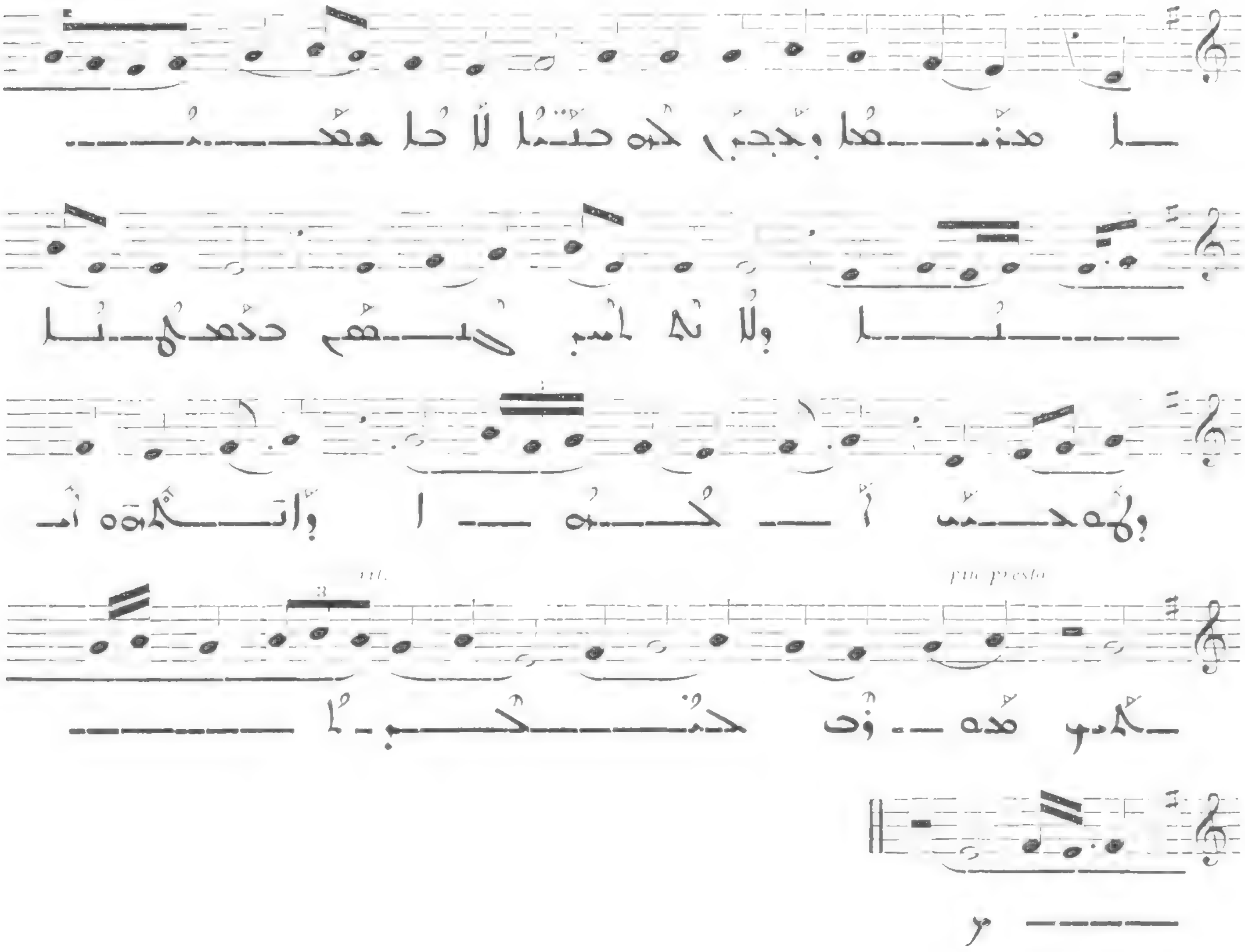
825

Allegro moderato

Quasi ad libitum



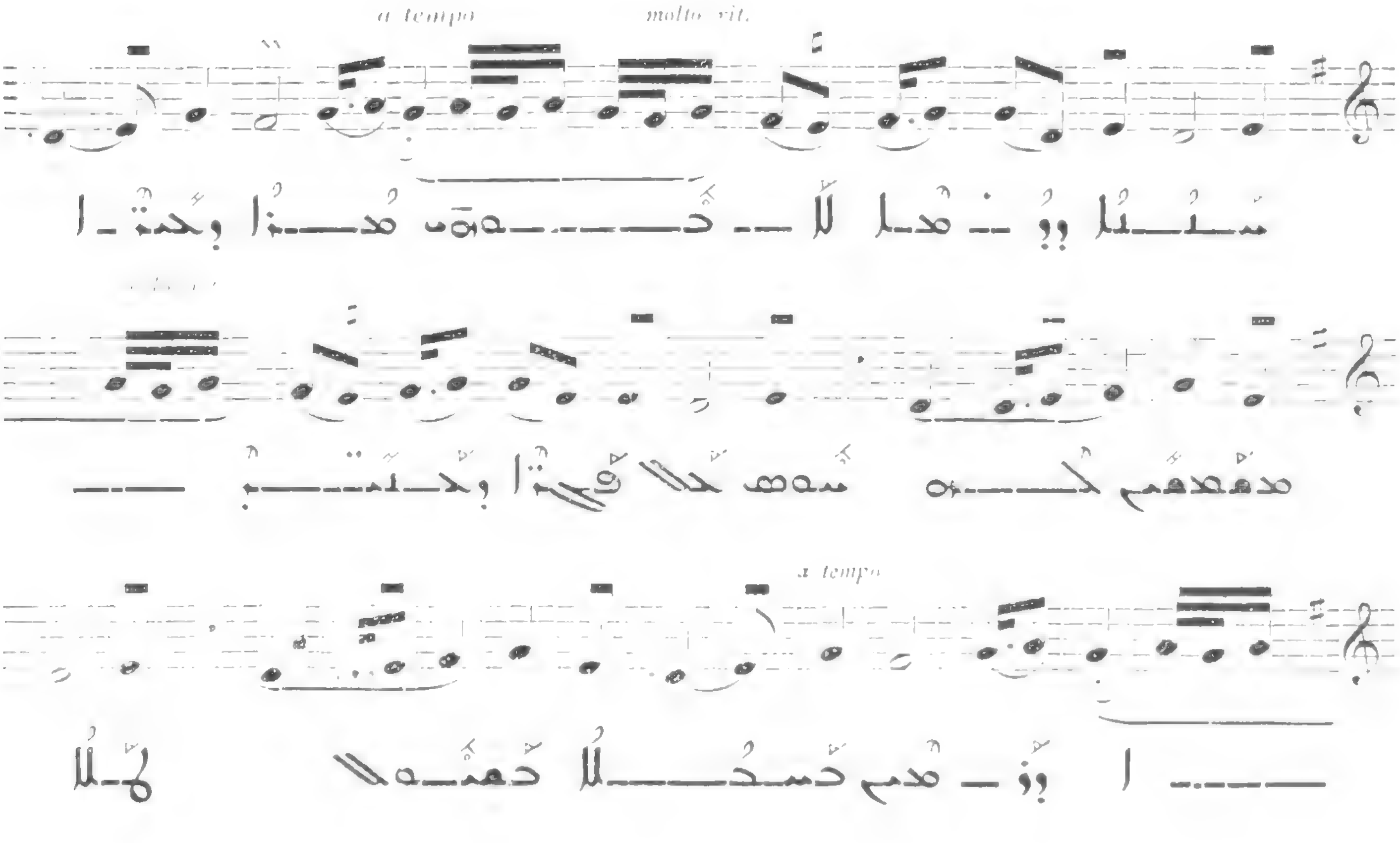

rit molto
molto
a tempo
molto rit

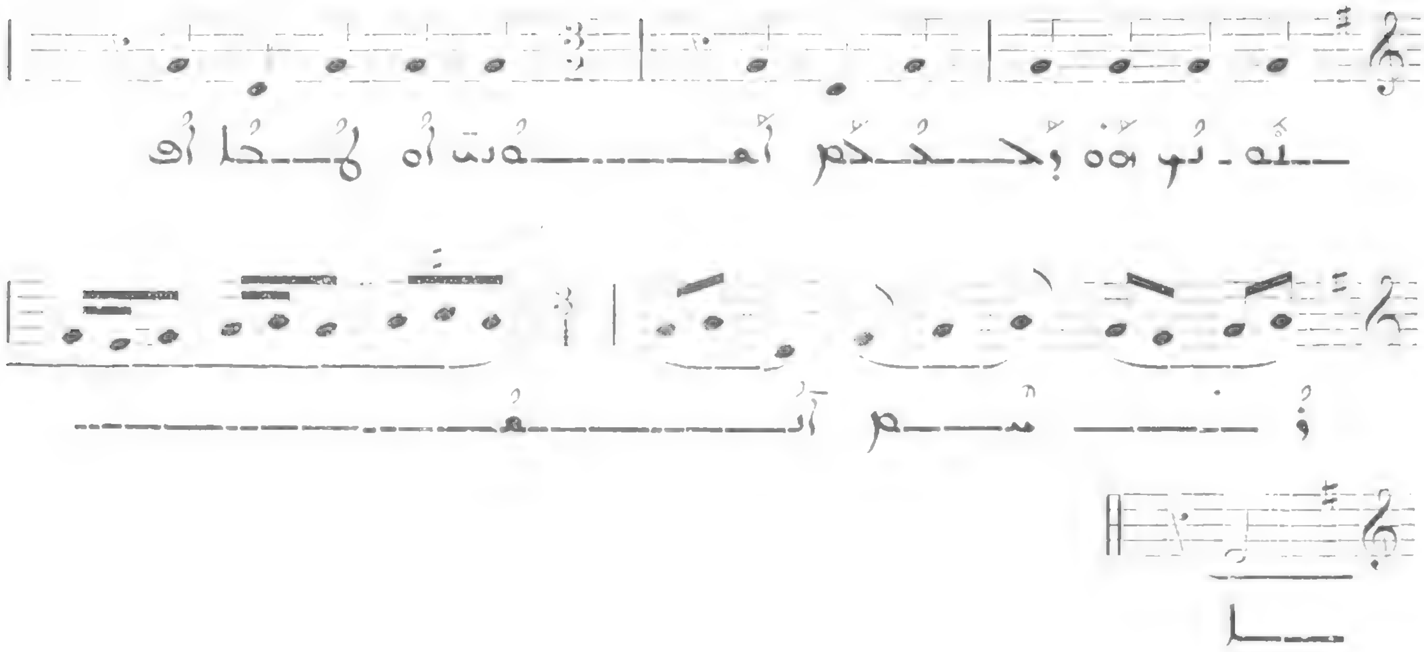


ܡܢܢܐ ܕܕܢܚܐ ܠܐܒܘܗܝ

824

Andantino



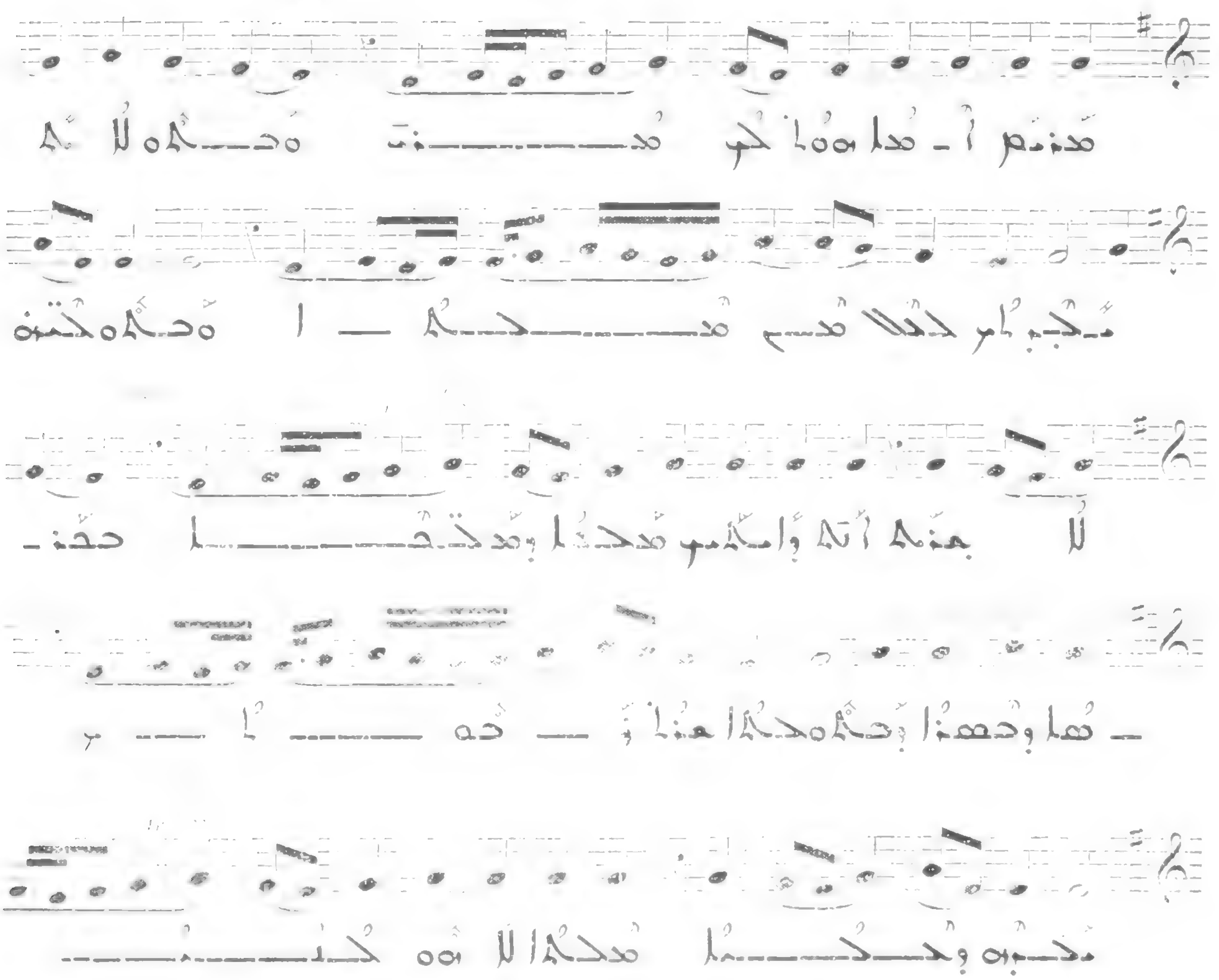


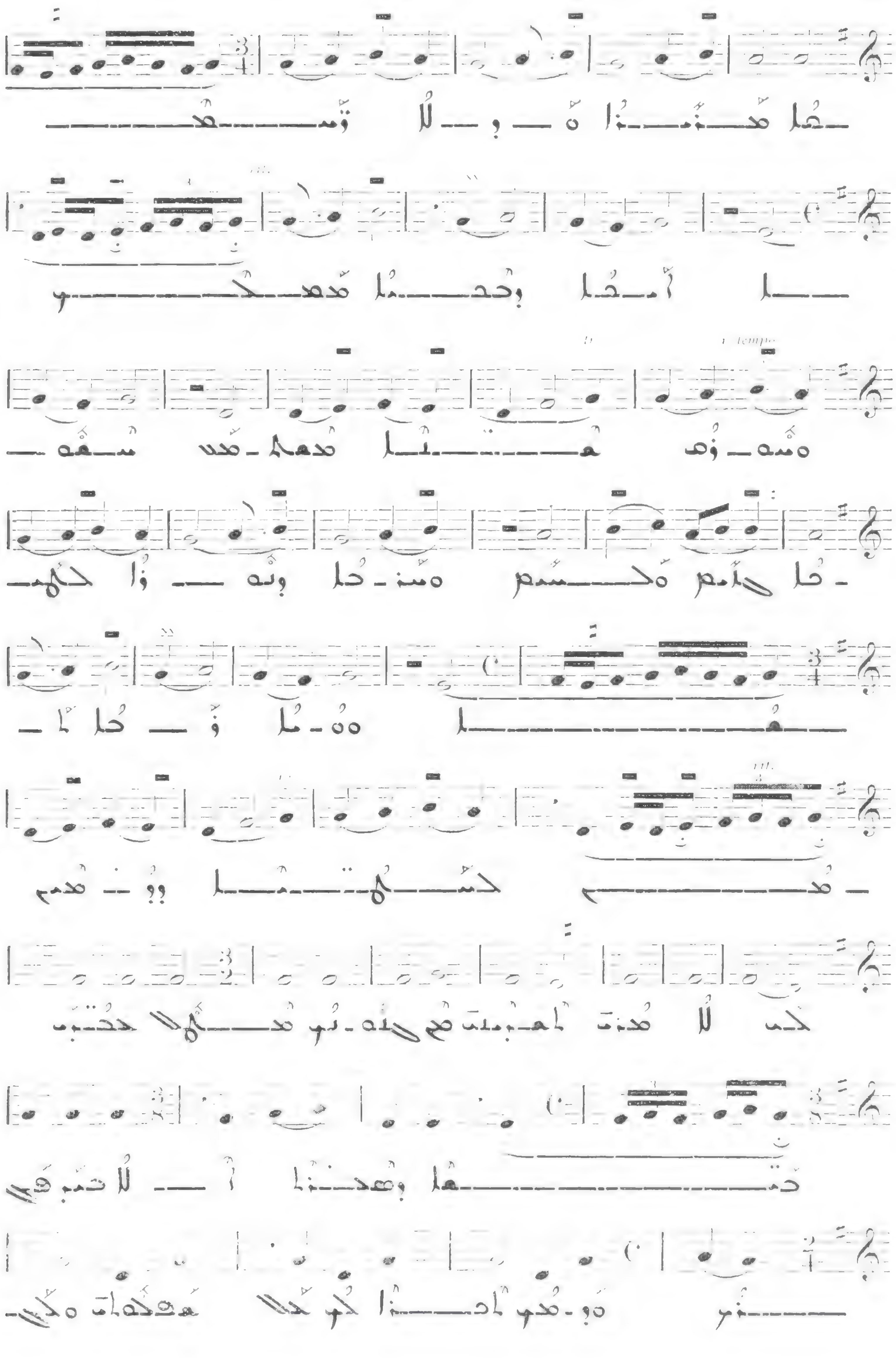
ܡܪܝܡ ܐܡܐ ܗܘܬ ܠܗ ܠܡܪܢ

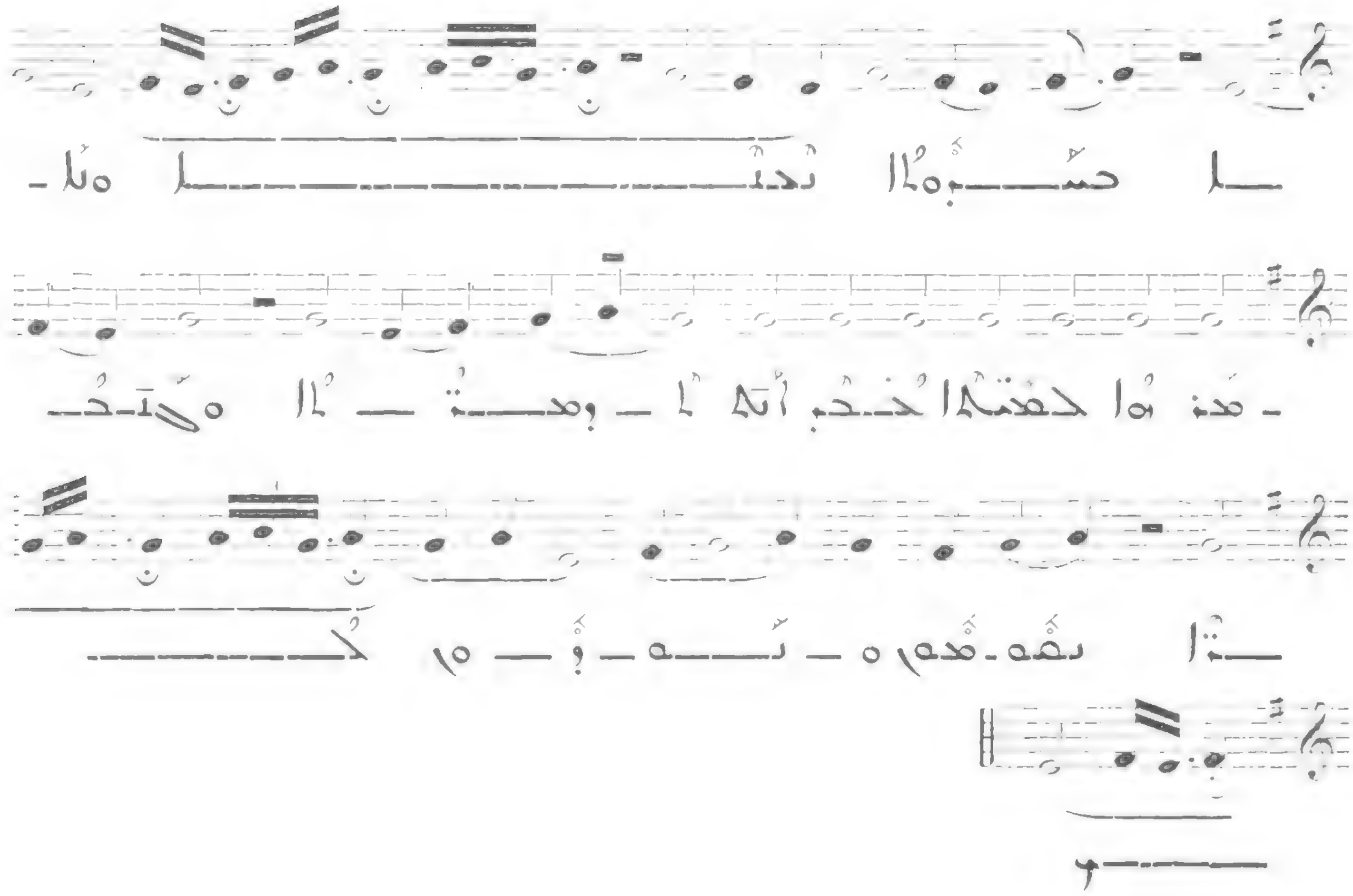
823

Andantino

VIII





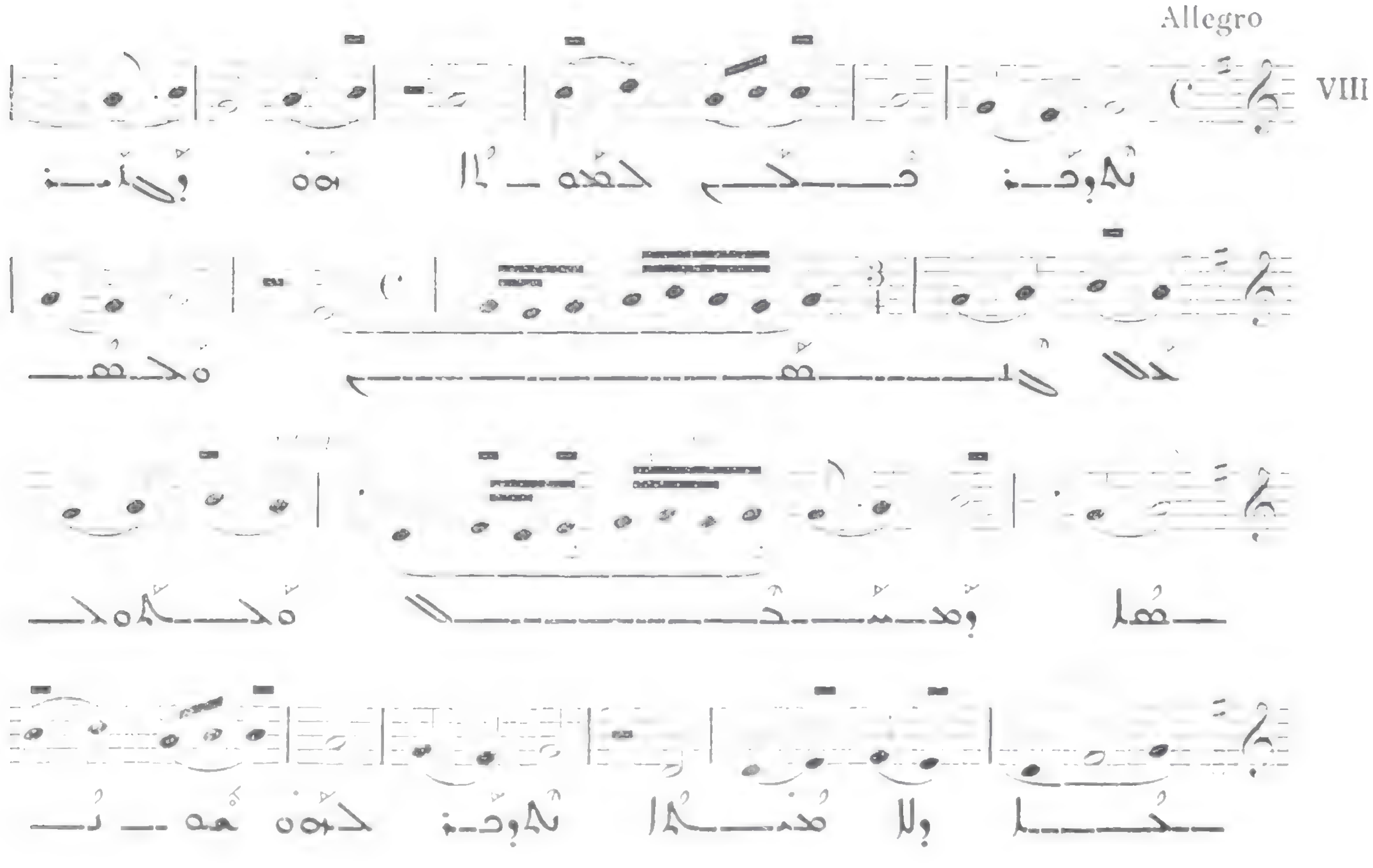


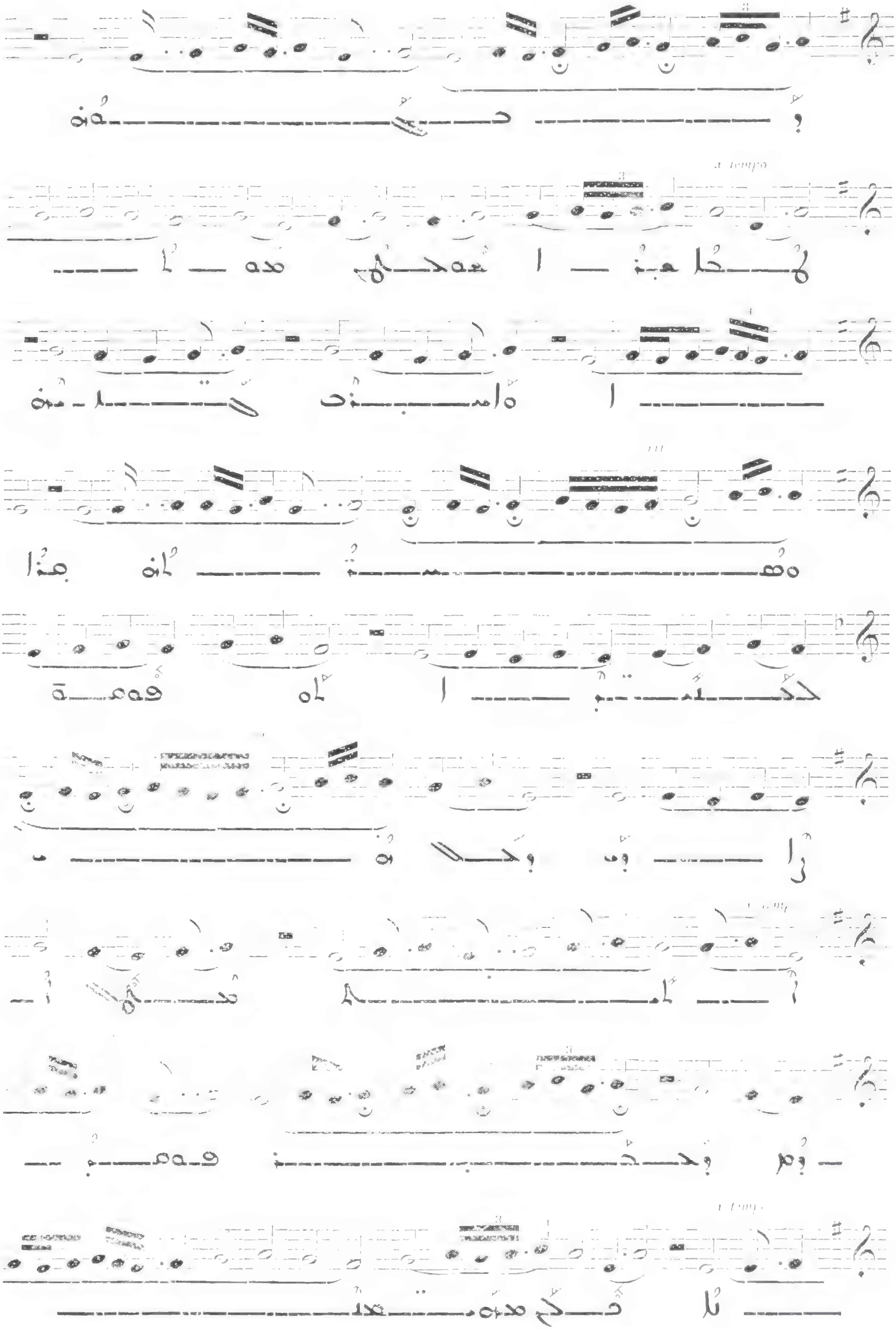
ܩܝܢܬܐ ܠܩܕܝܫܬܐ

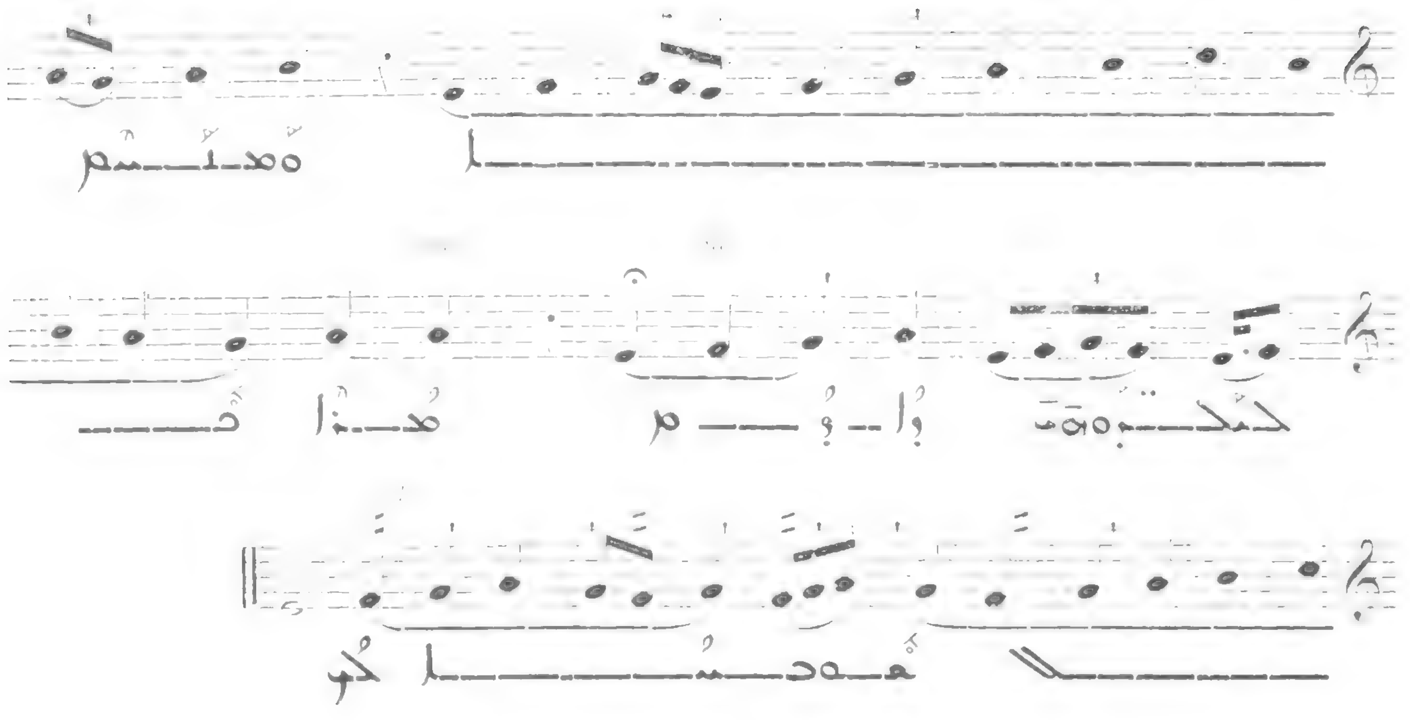
ܬܘܕܝ ܠܟ ܒܟܣܬܐ 822

Allegro

VIII



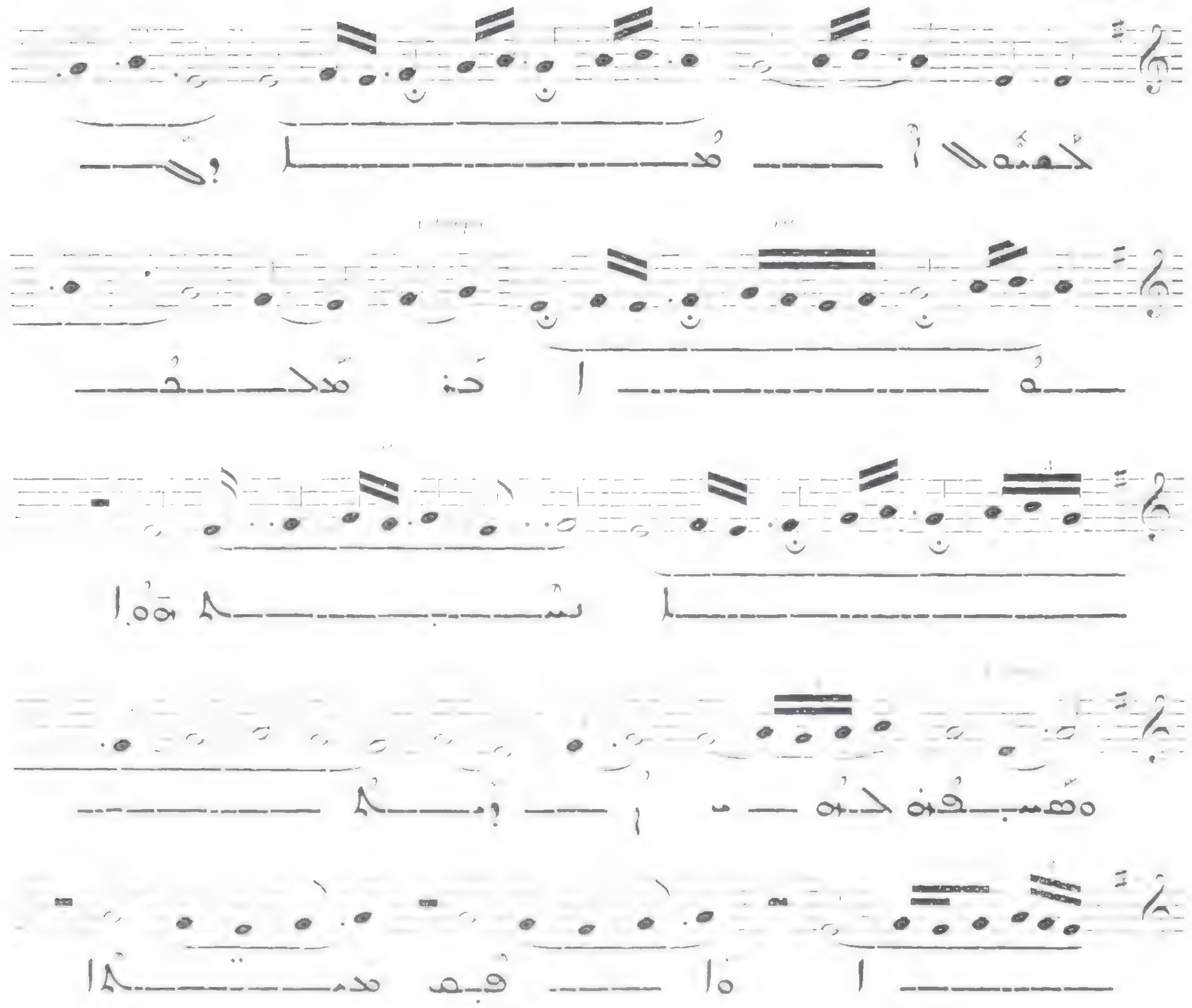


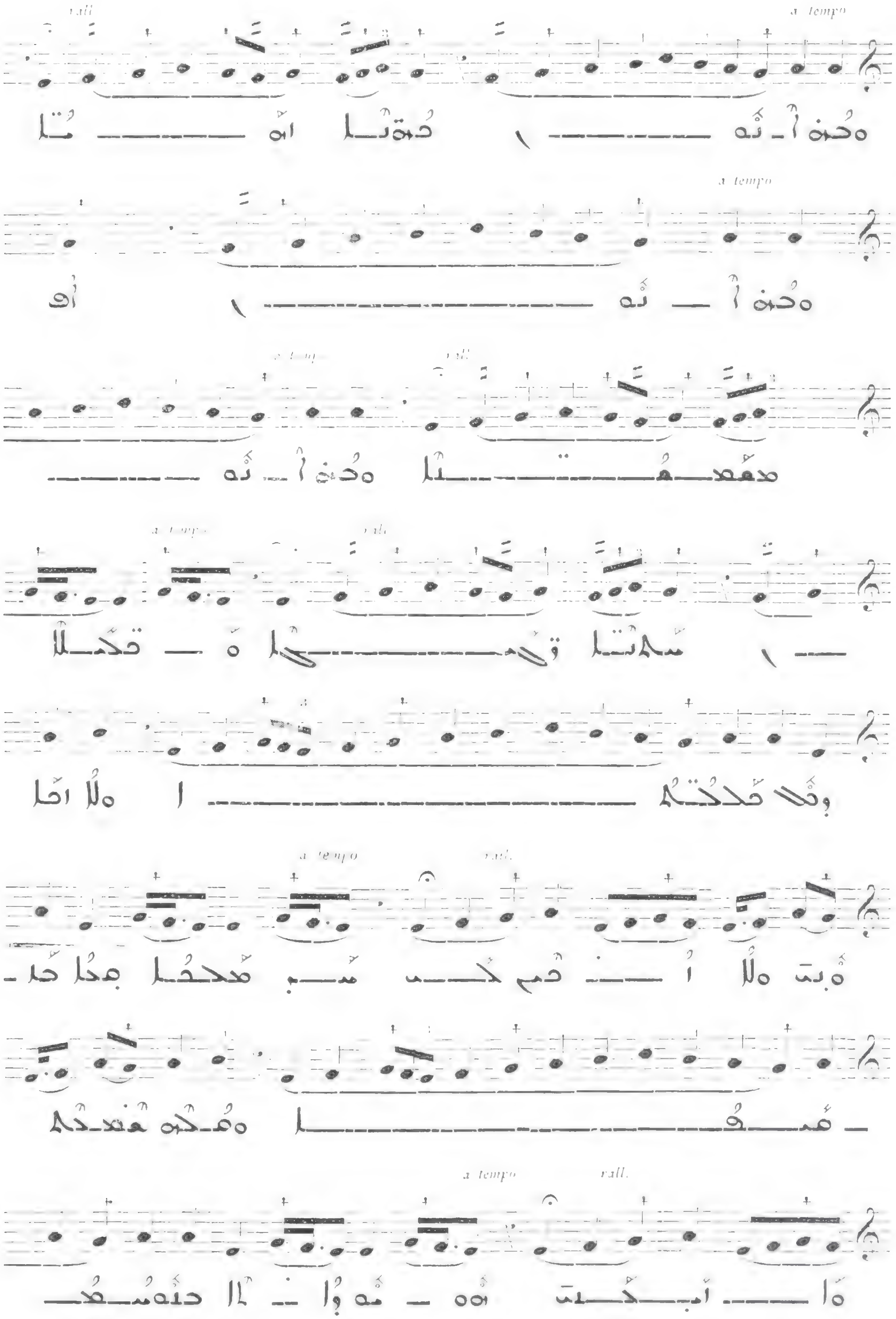


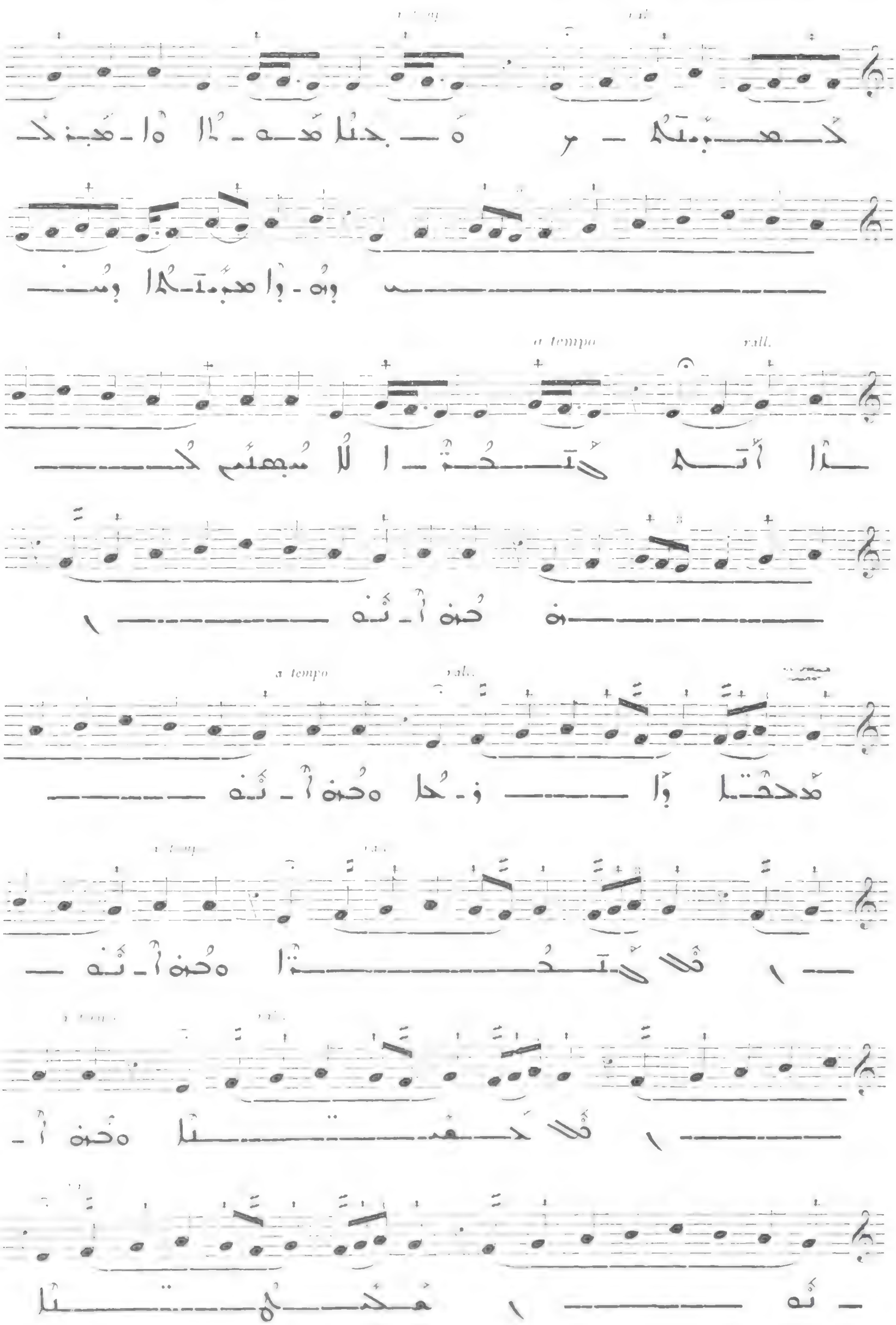
ܠܡܫܘܬ ܐܡܠ 821

Allegro

VII

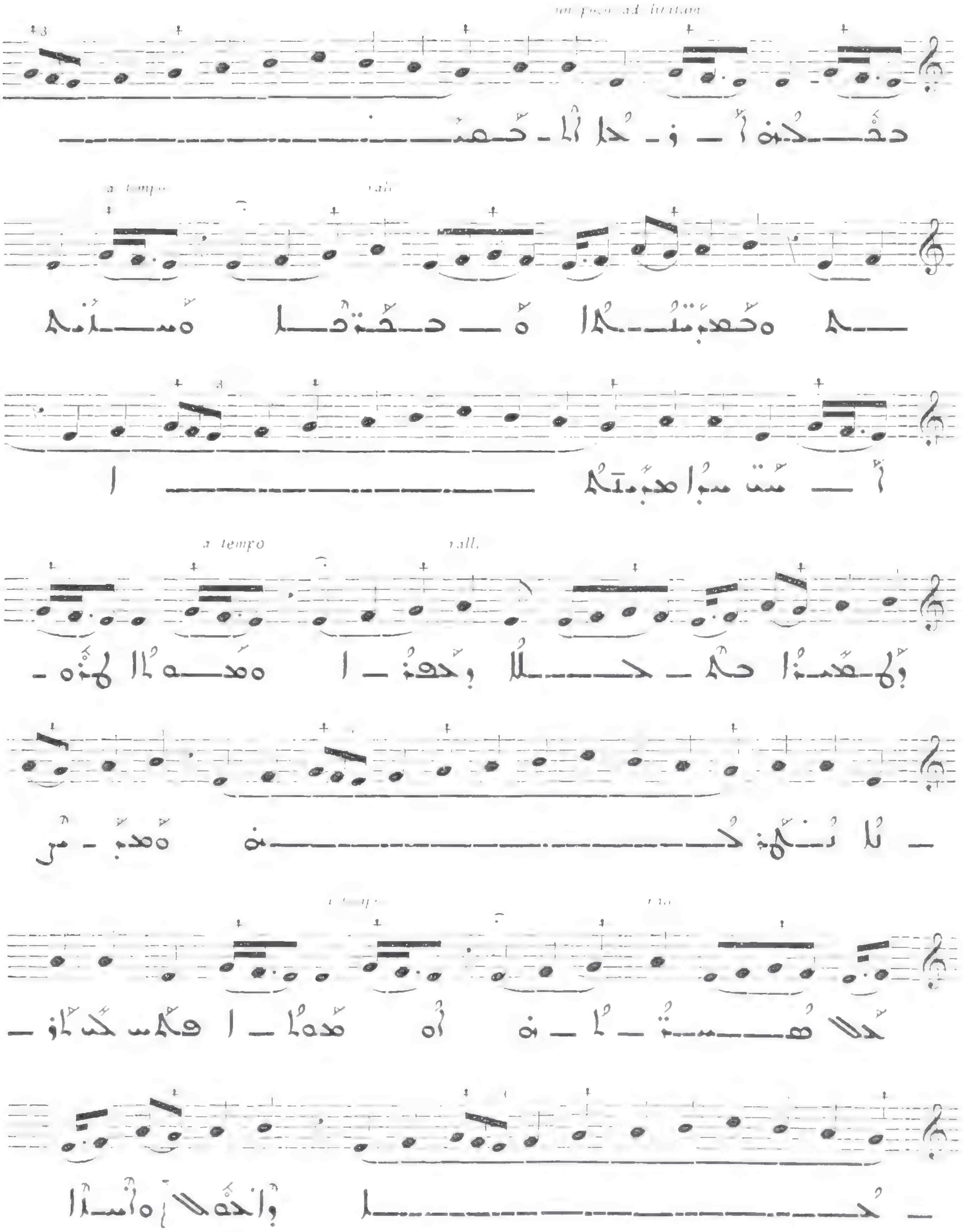


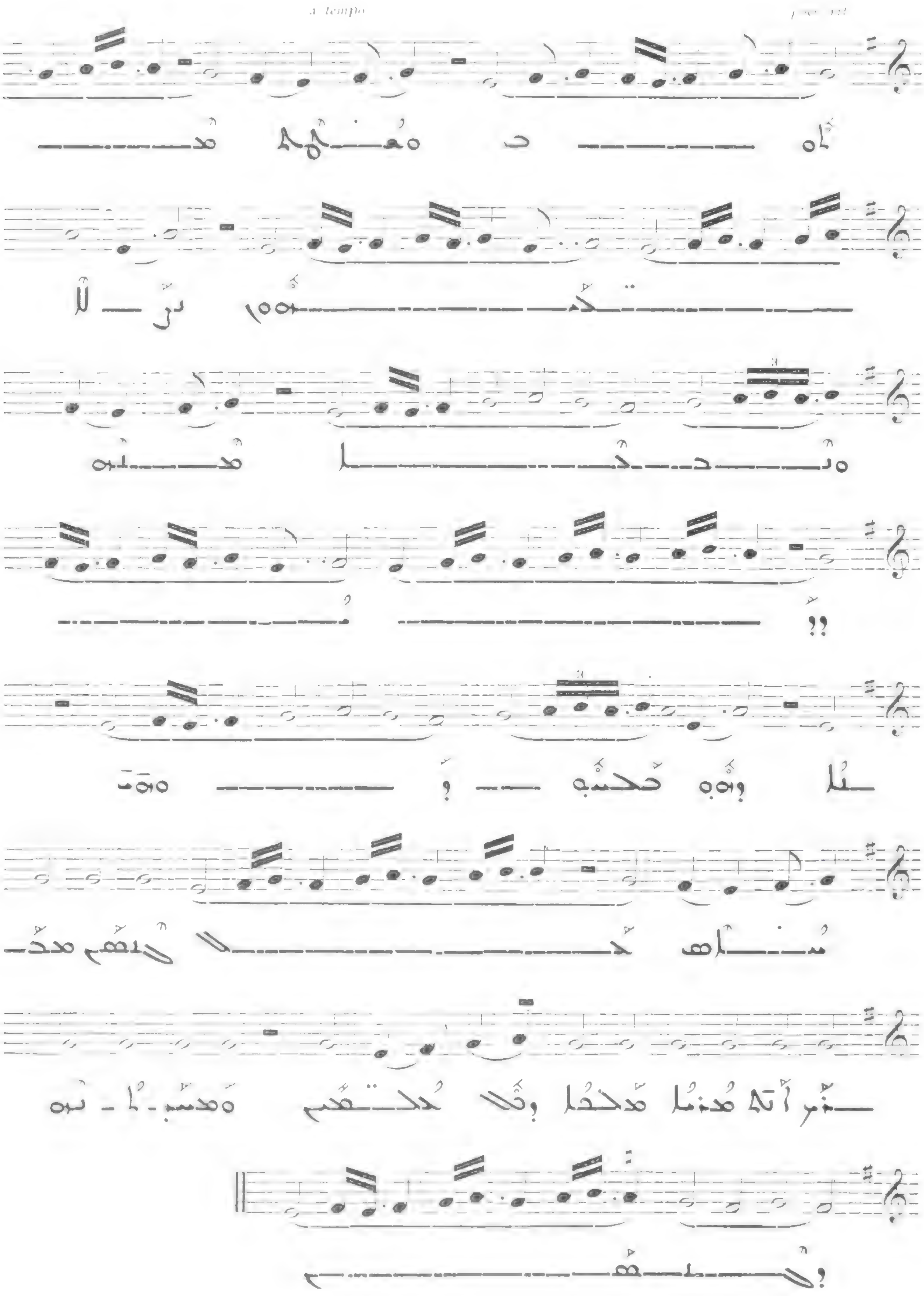

rall.
a tempo

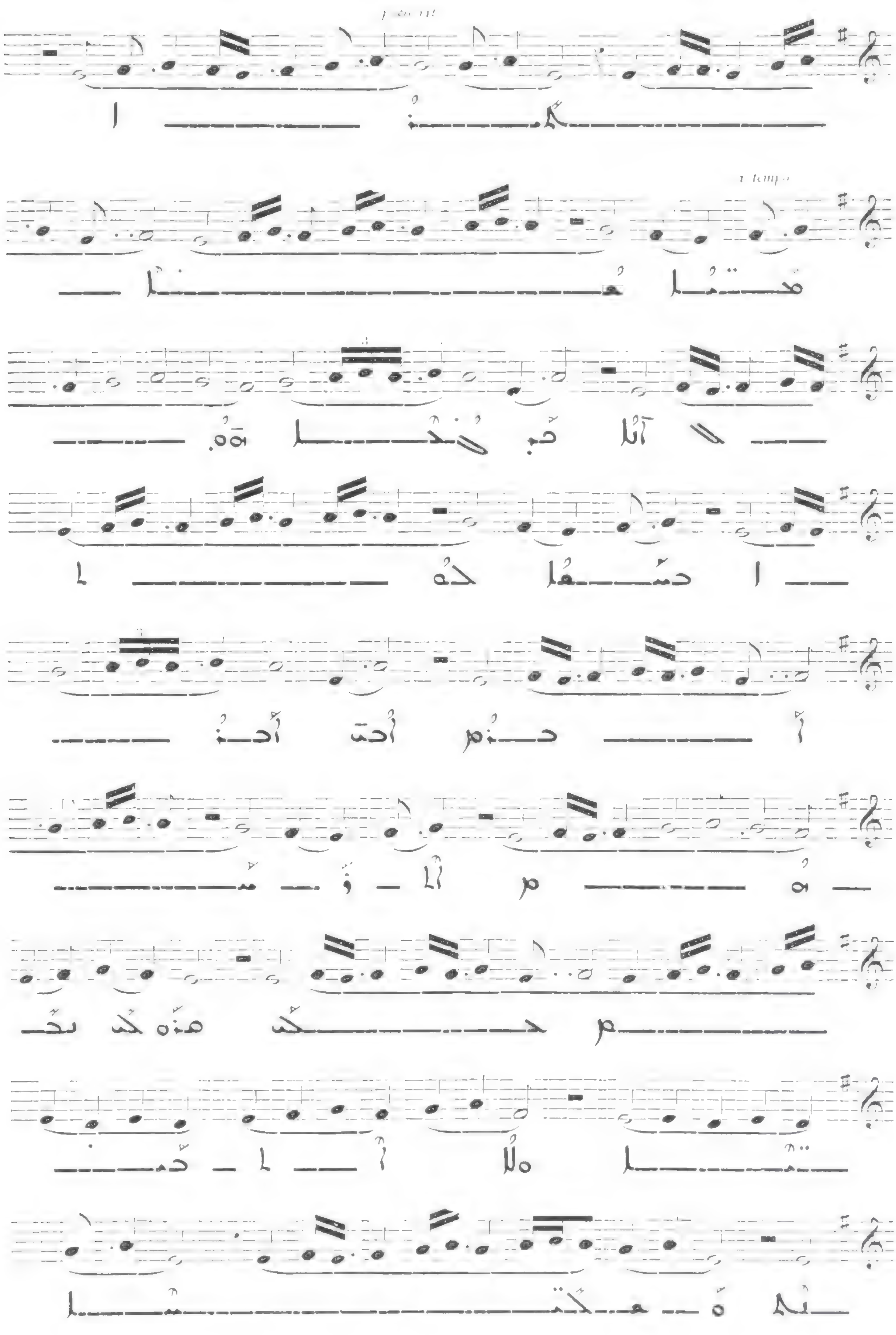


820

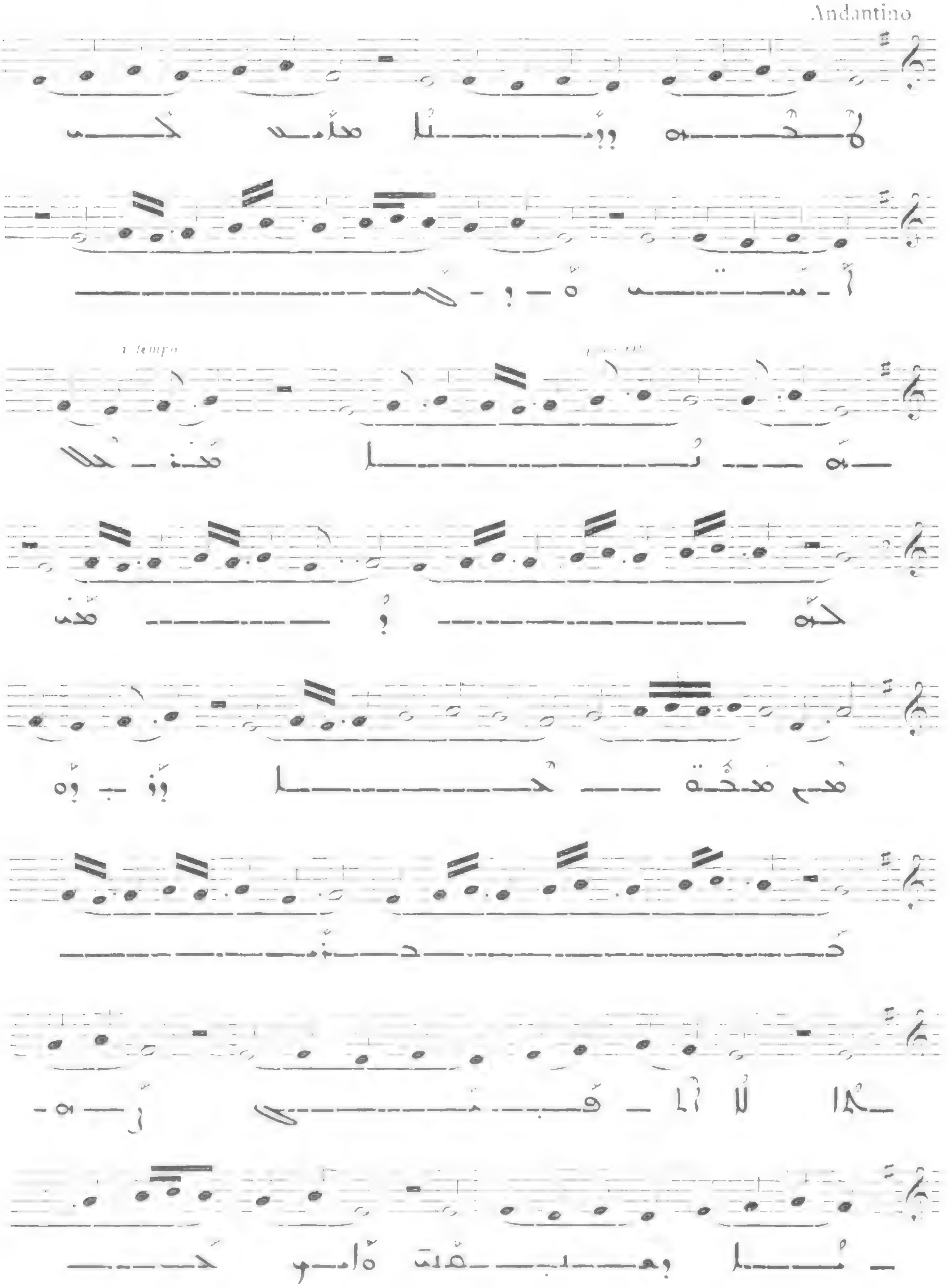
Andante molto

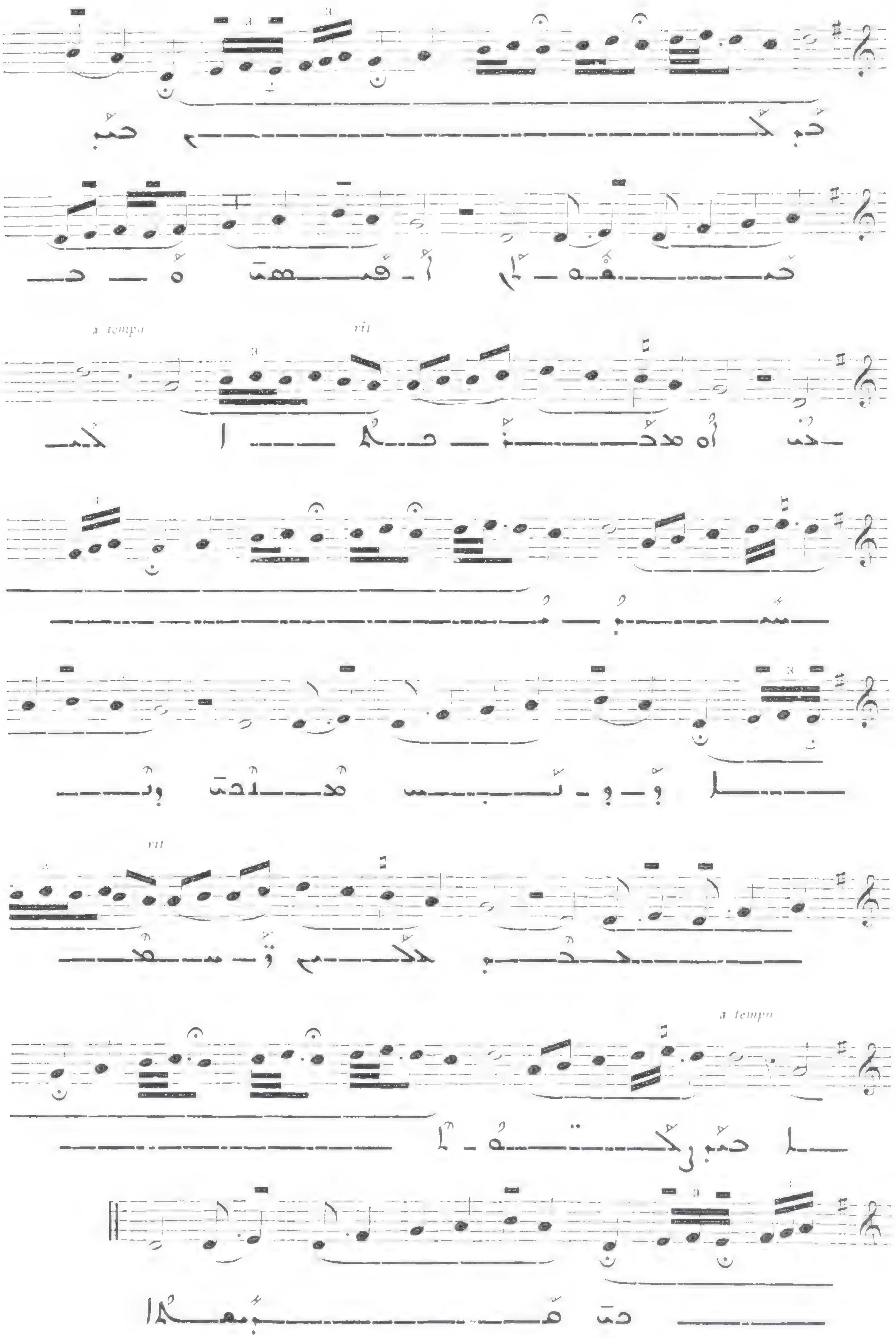


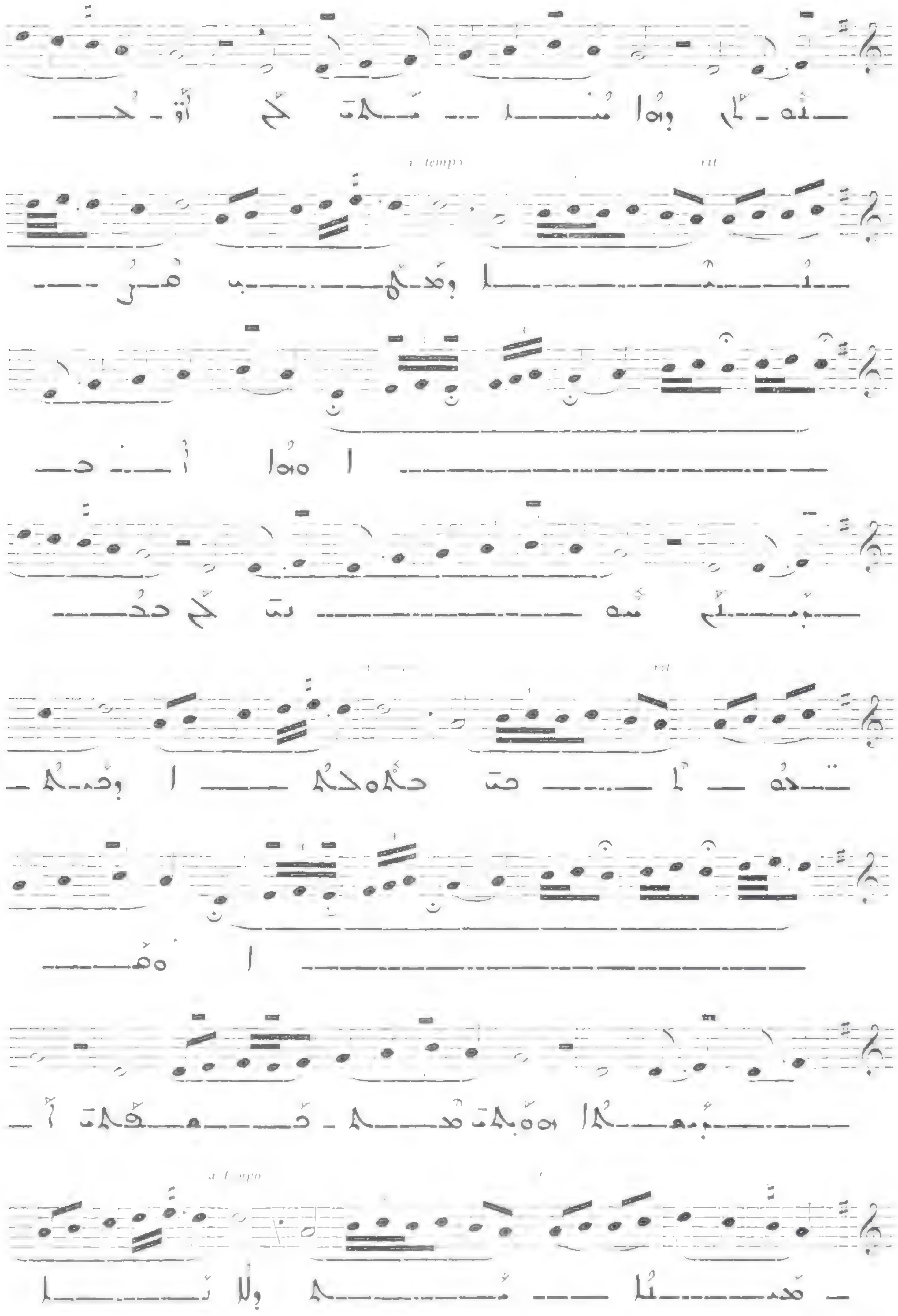

a tempo
poco rit

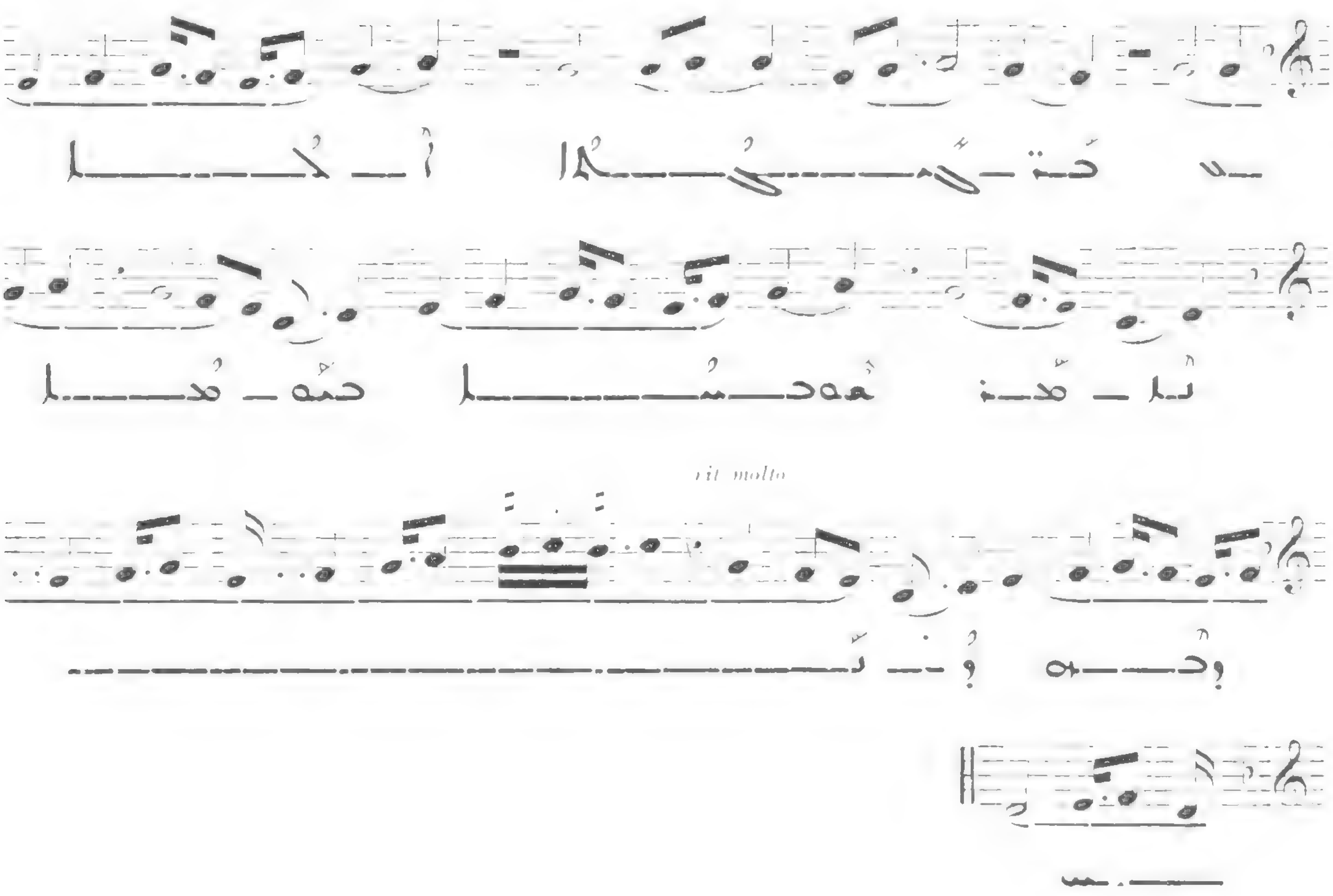


ܬܒܘ ܕܪ̈ܘܡܝܐ 819







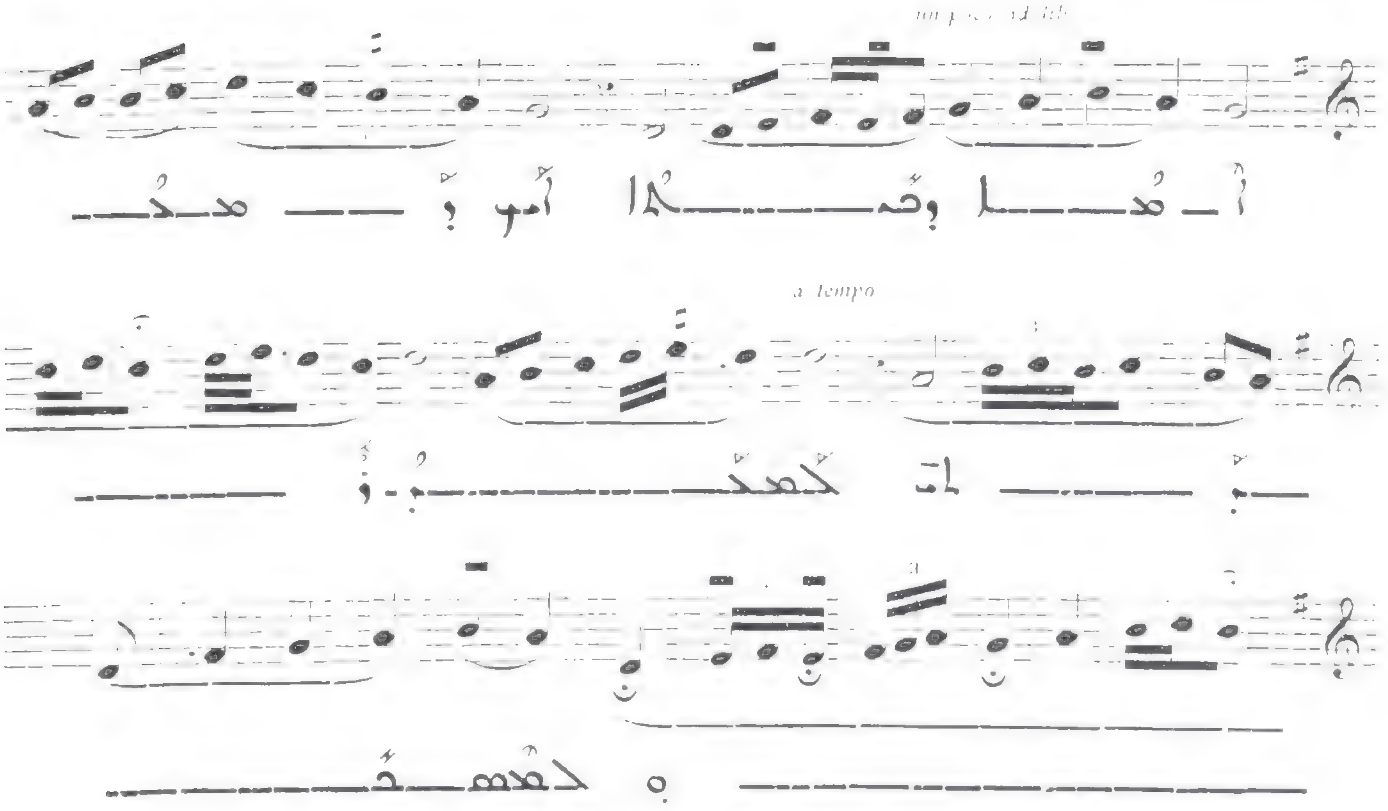


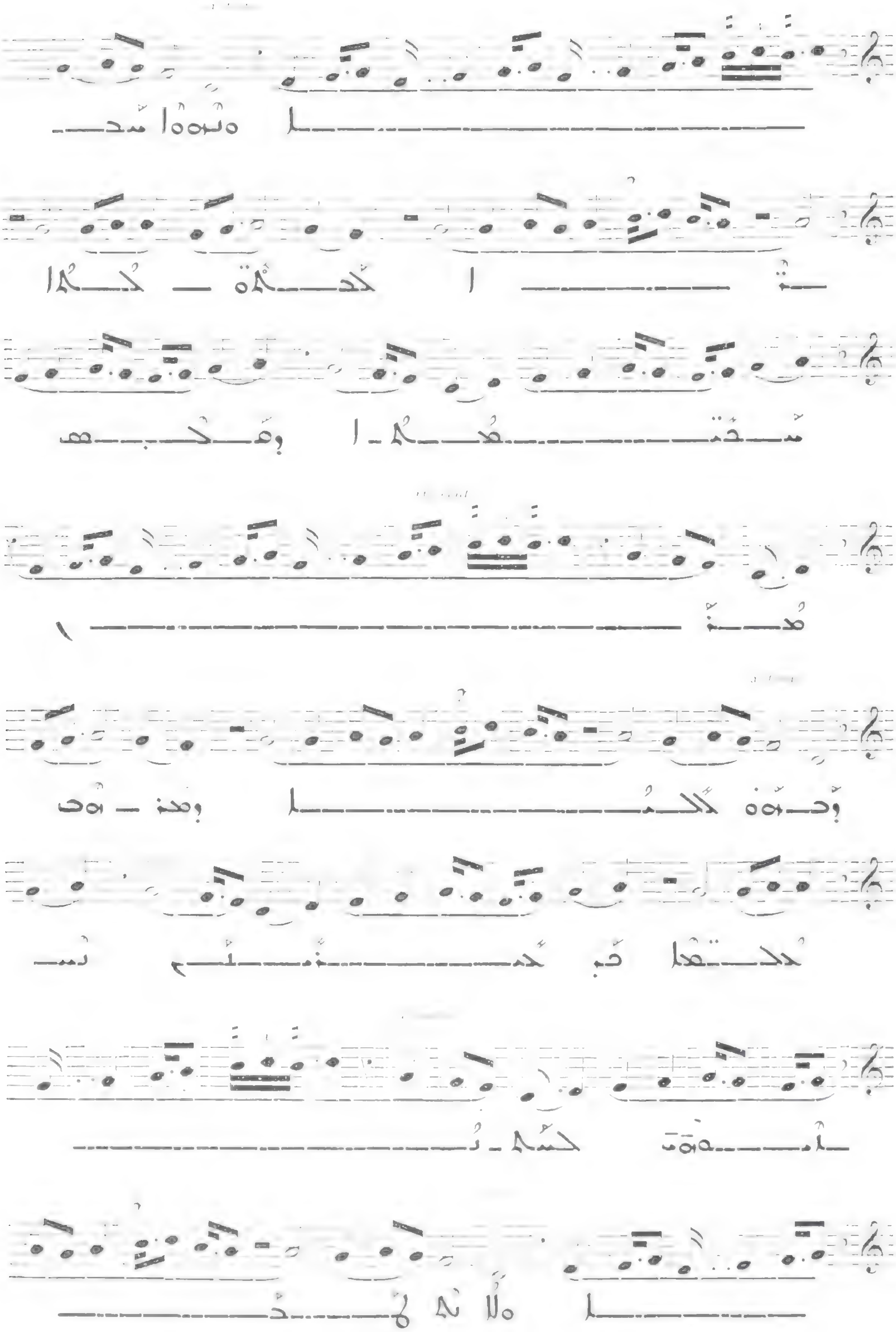
ܩܝܢܬܐ ܡܫܒܚܬܐ

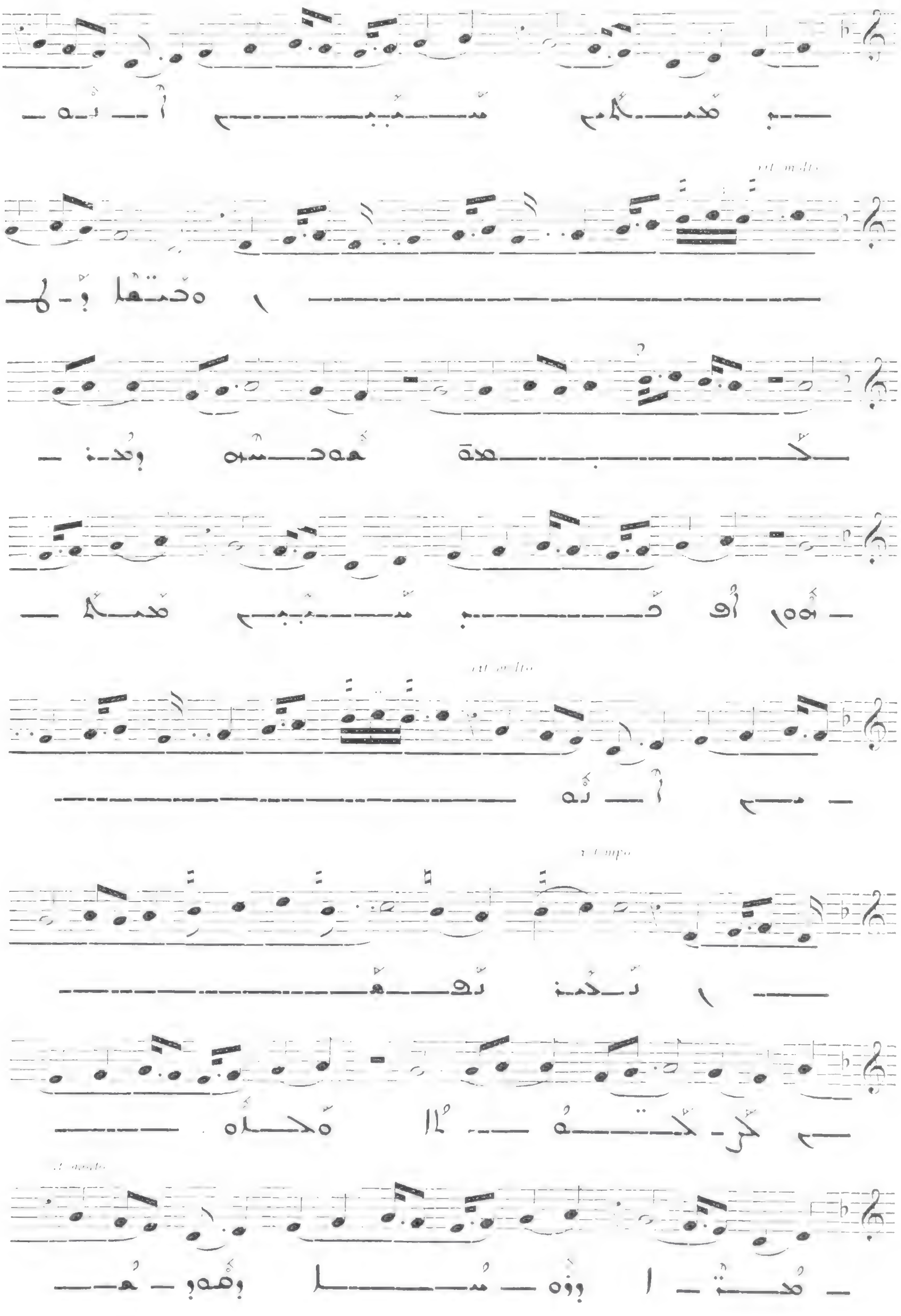
ܐܒܐ ܕܩܘܫܬܐ

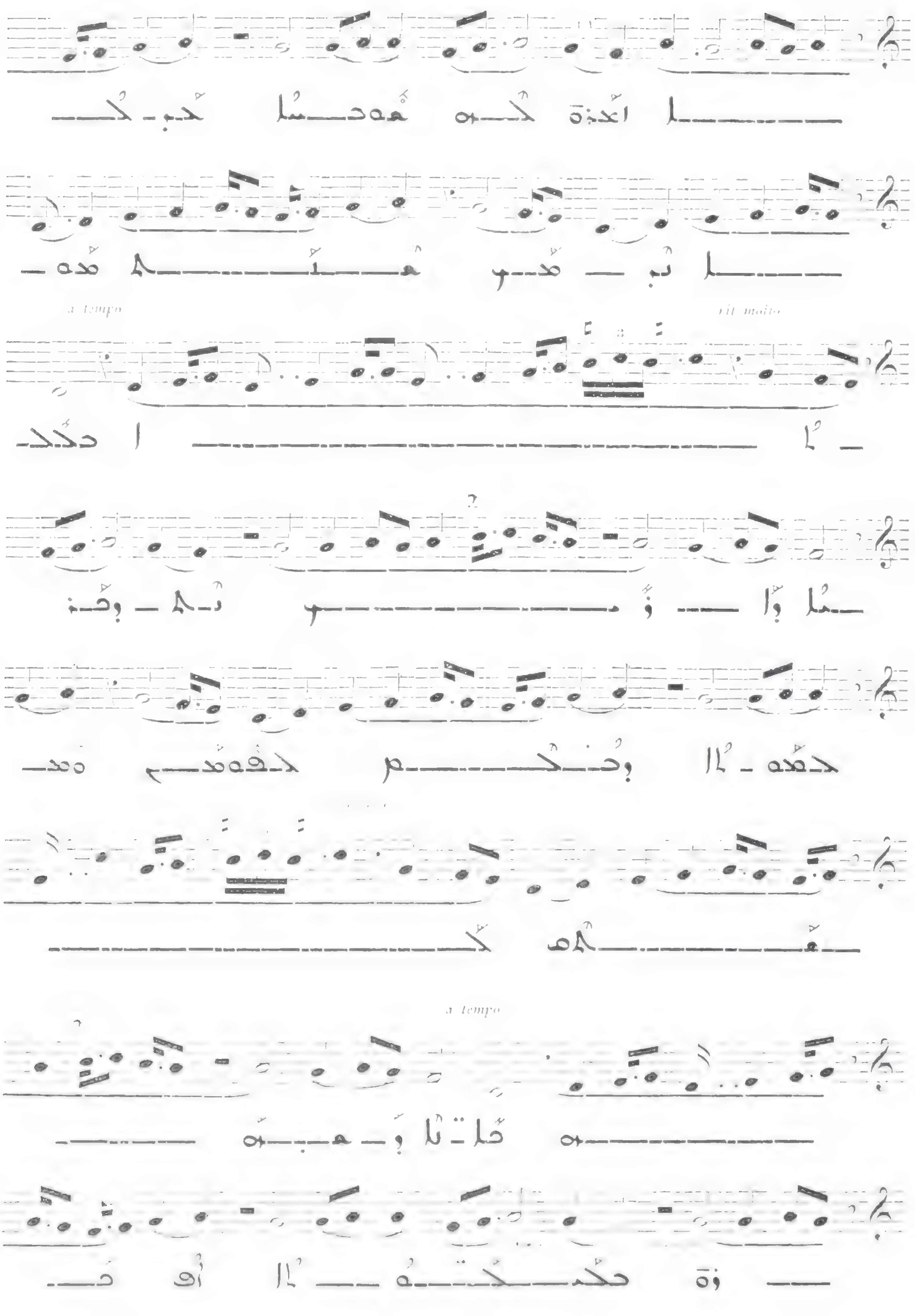
818

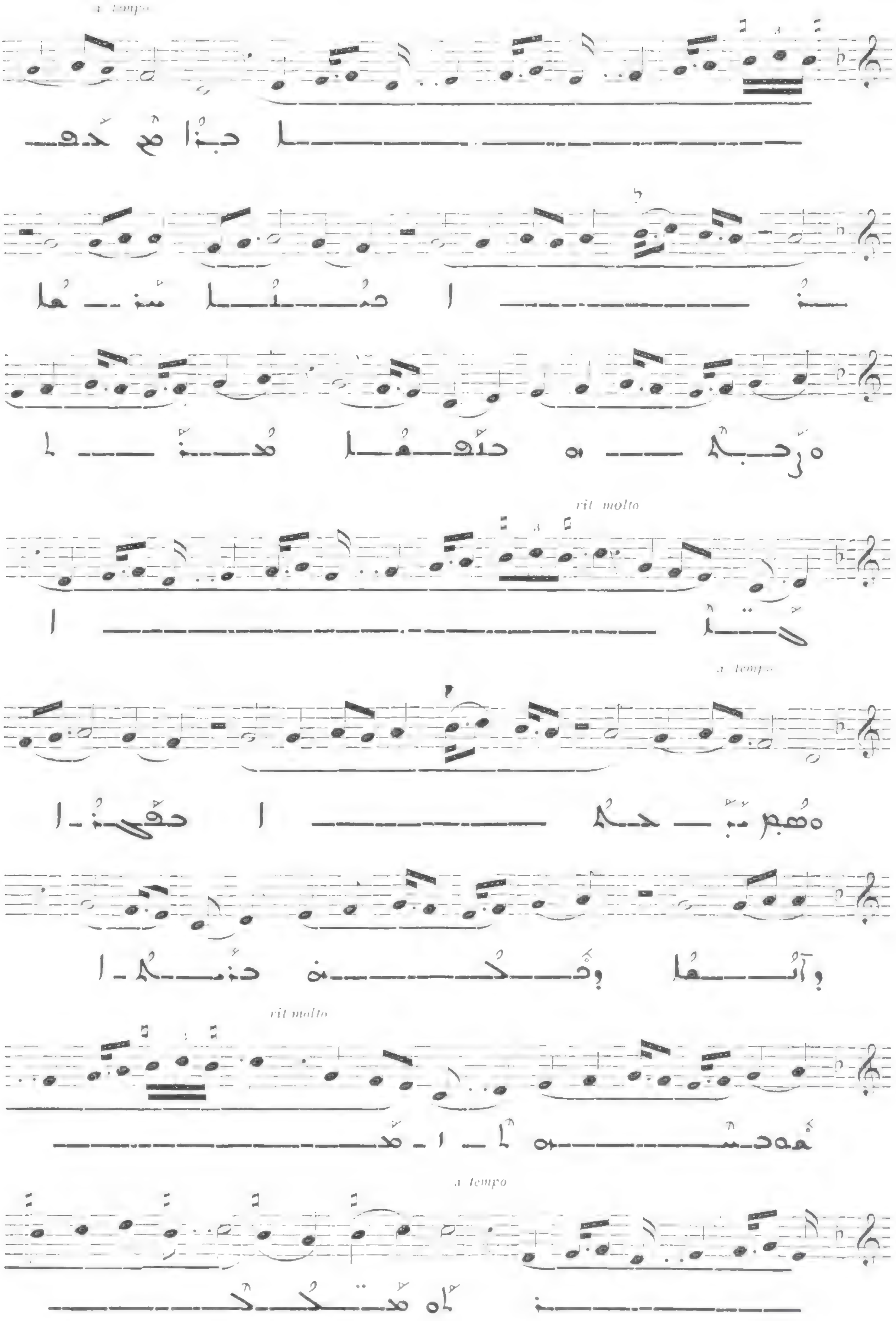
Allegro moderato

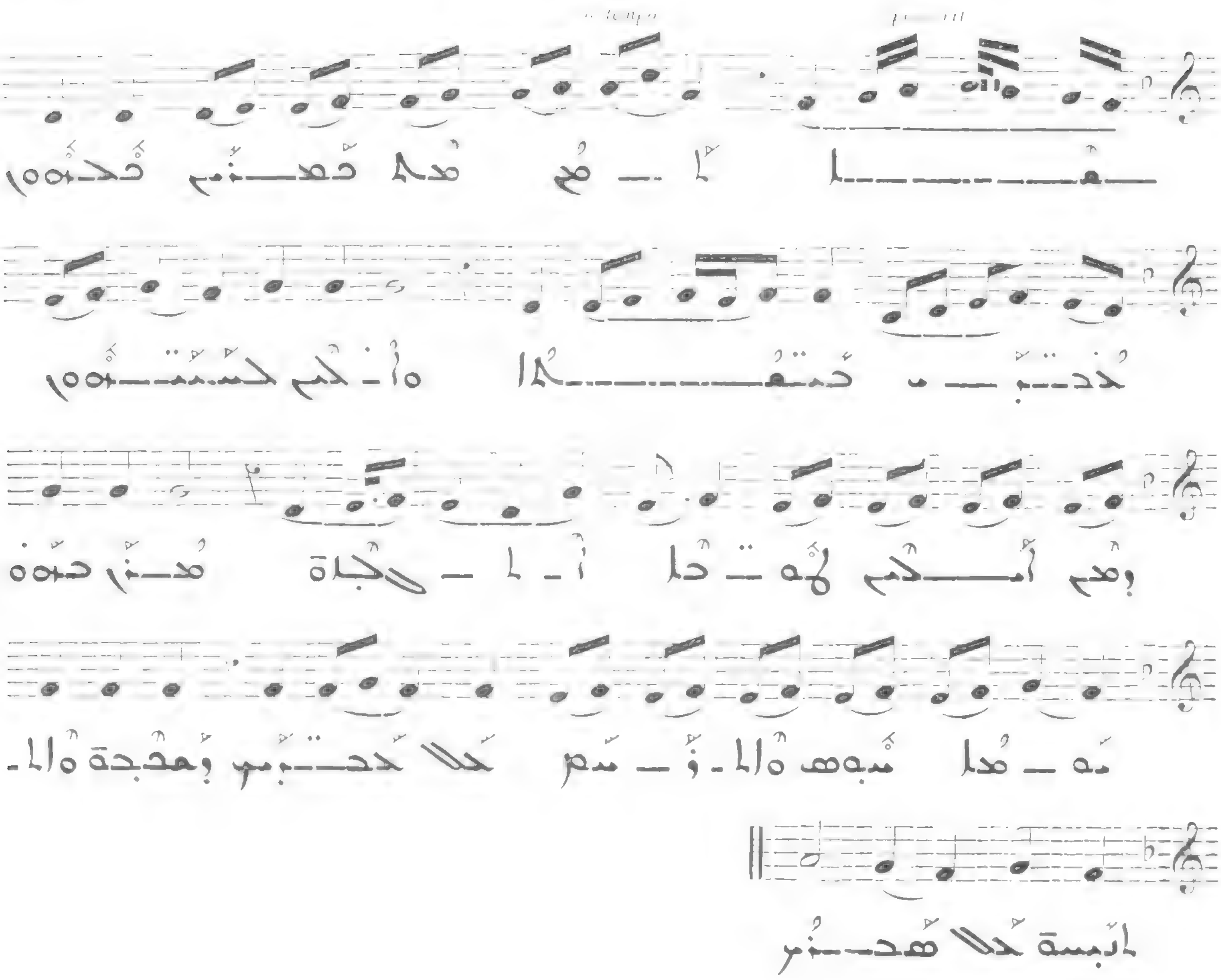







a tempo
rit. molto
a tempo


a tempo
rit molto
a tempo
rit molto
a tempo

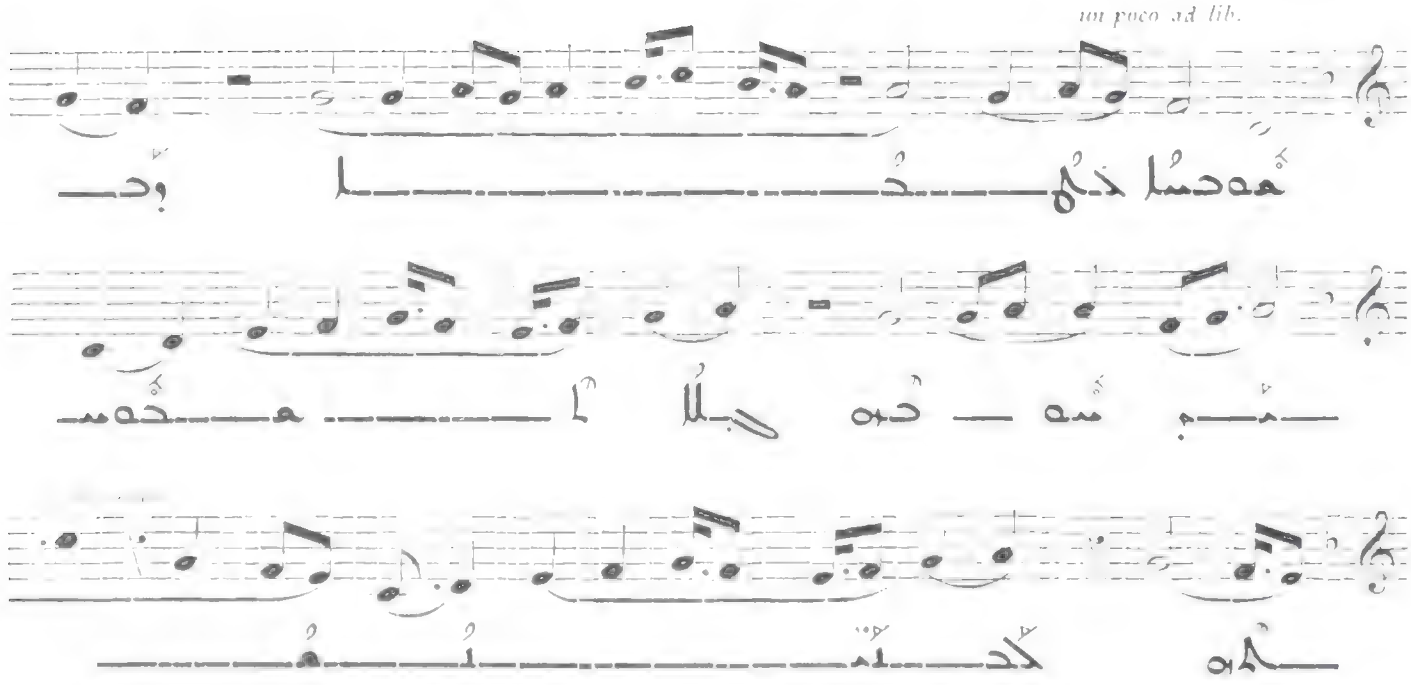


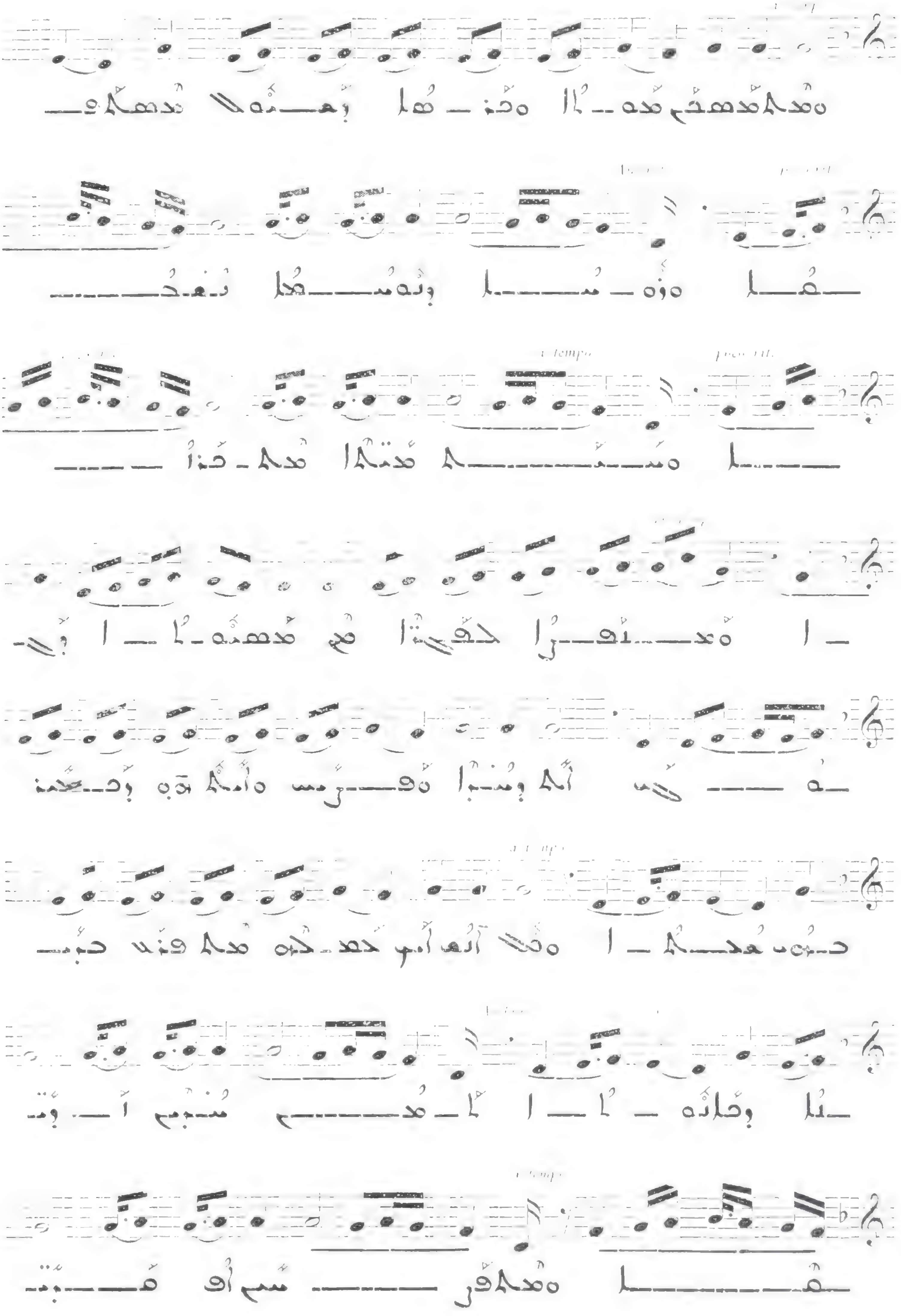
ܫܘܒܚܐ ܠܡܪܝܐ 817

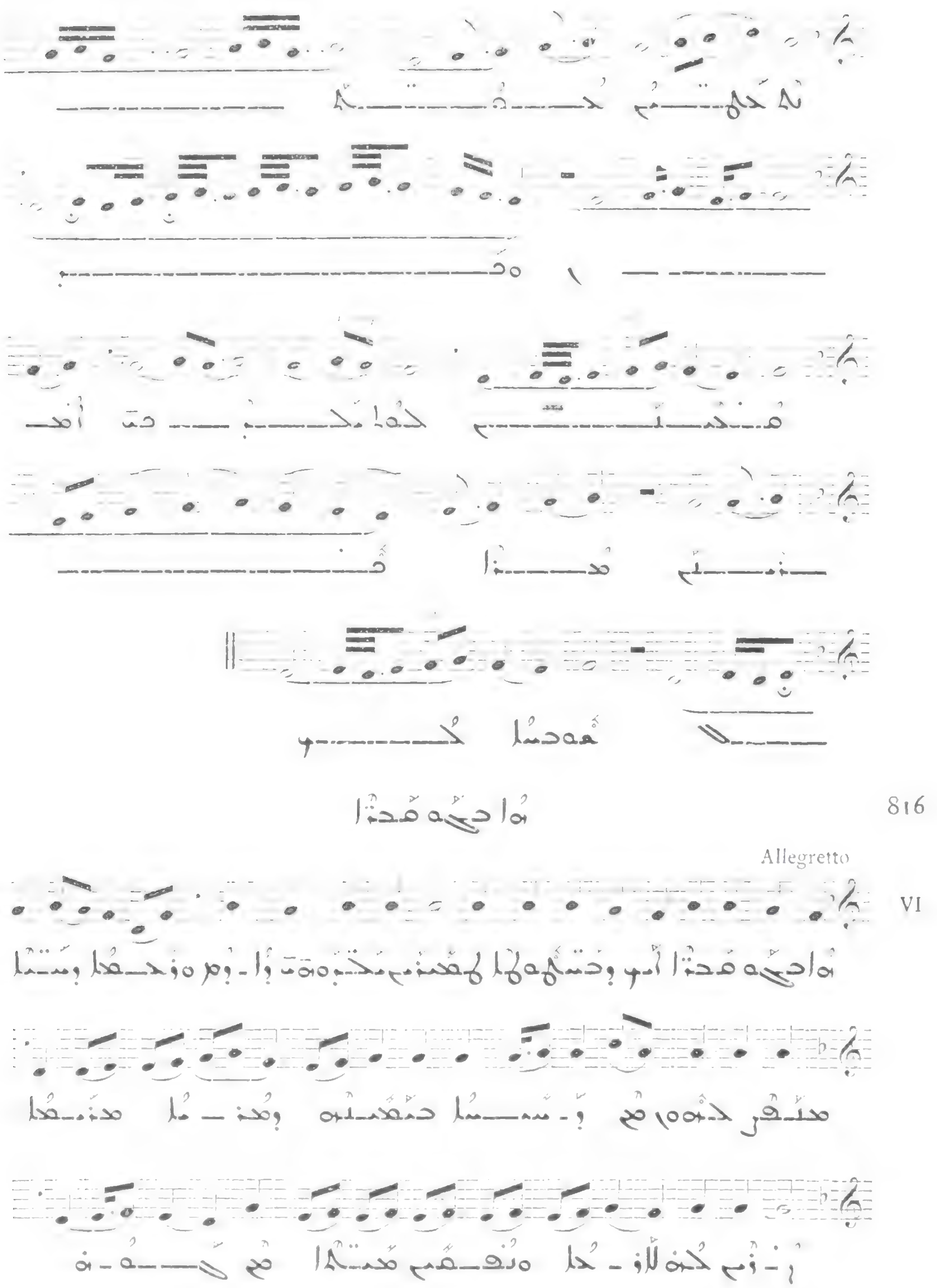
Allegro

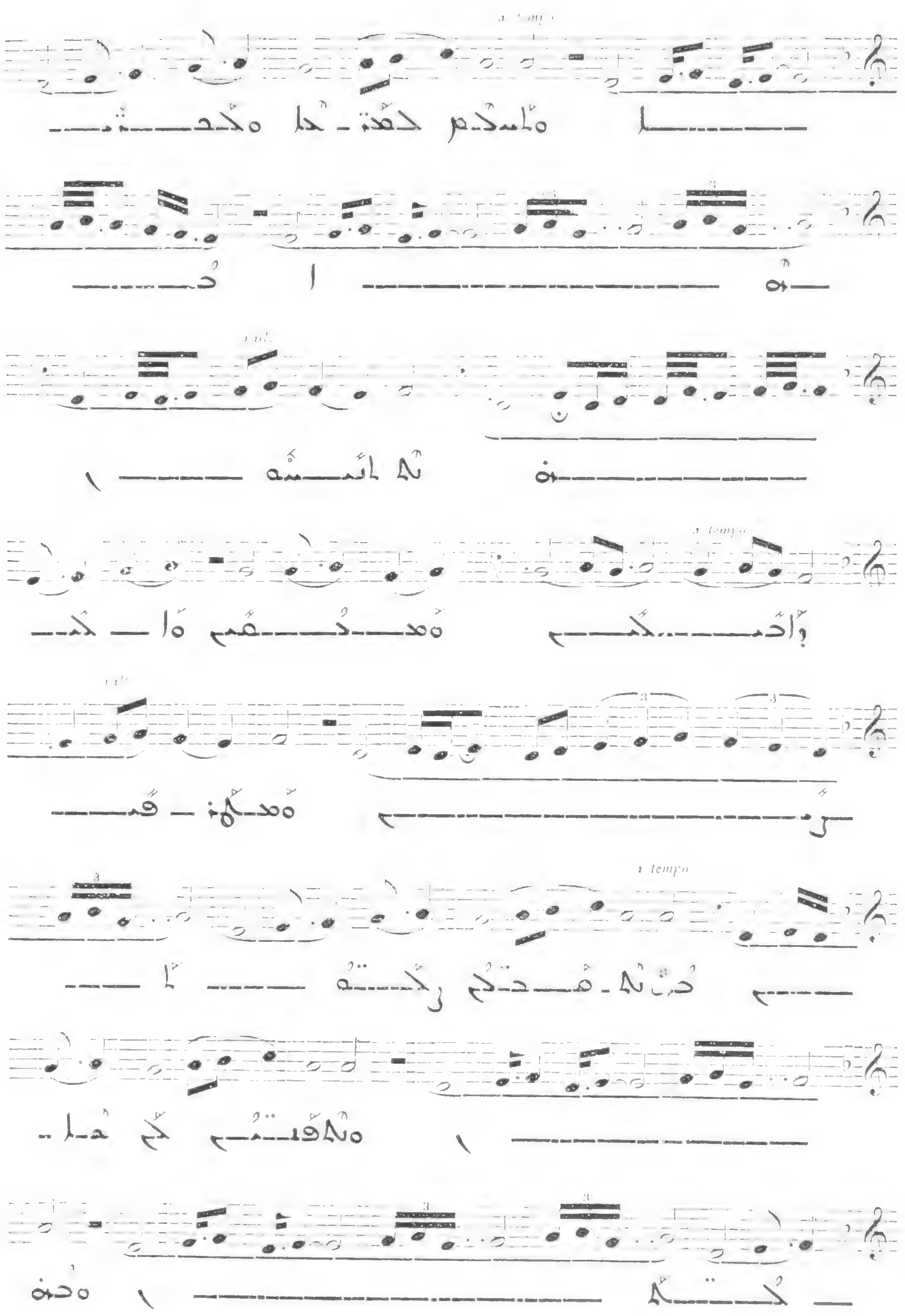
un poco ad lib.

VI





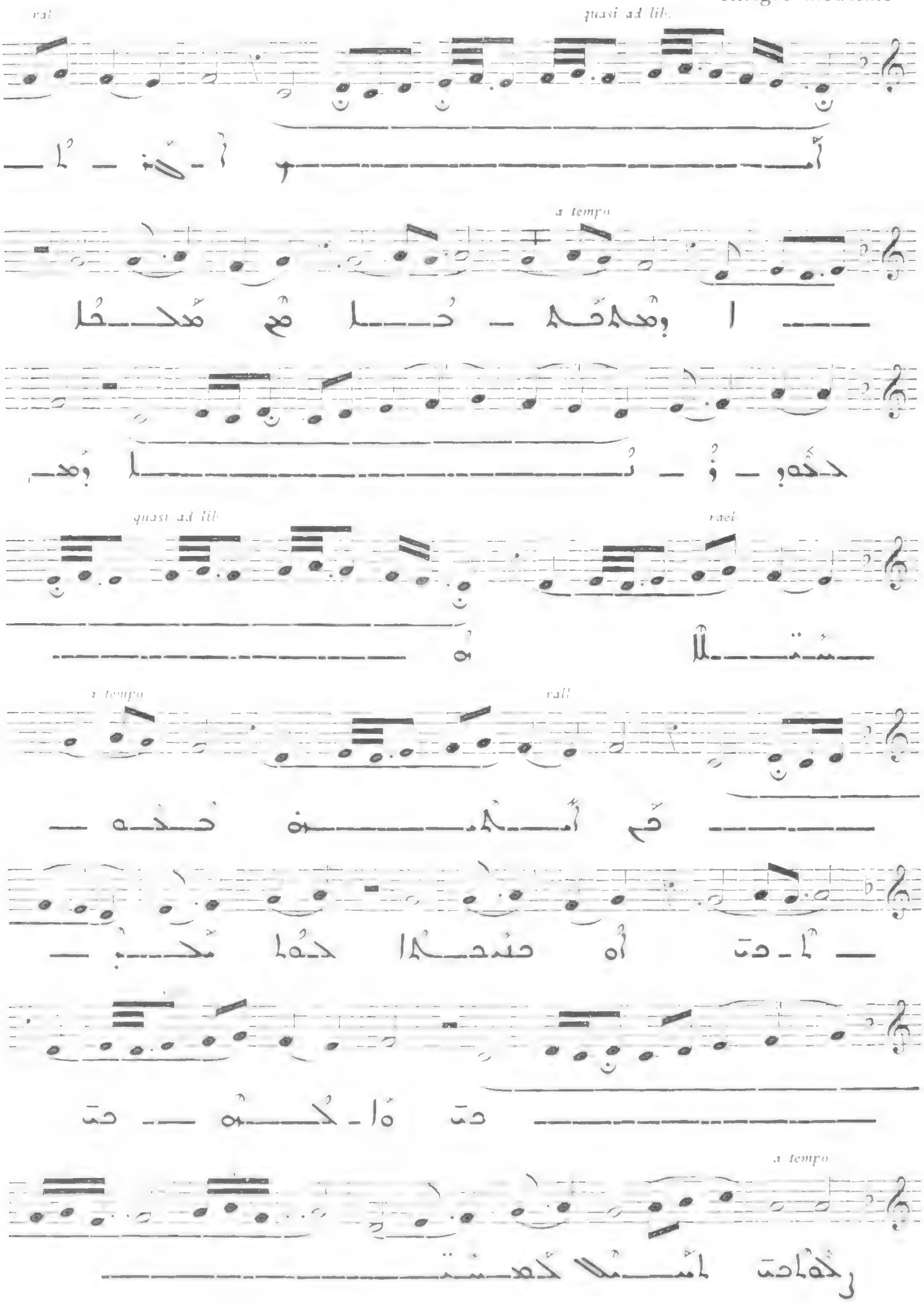

816
Allegretto
VI

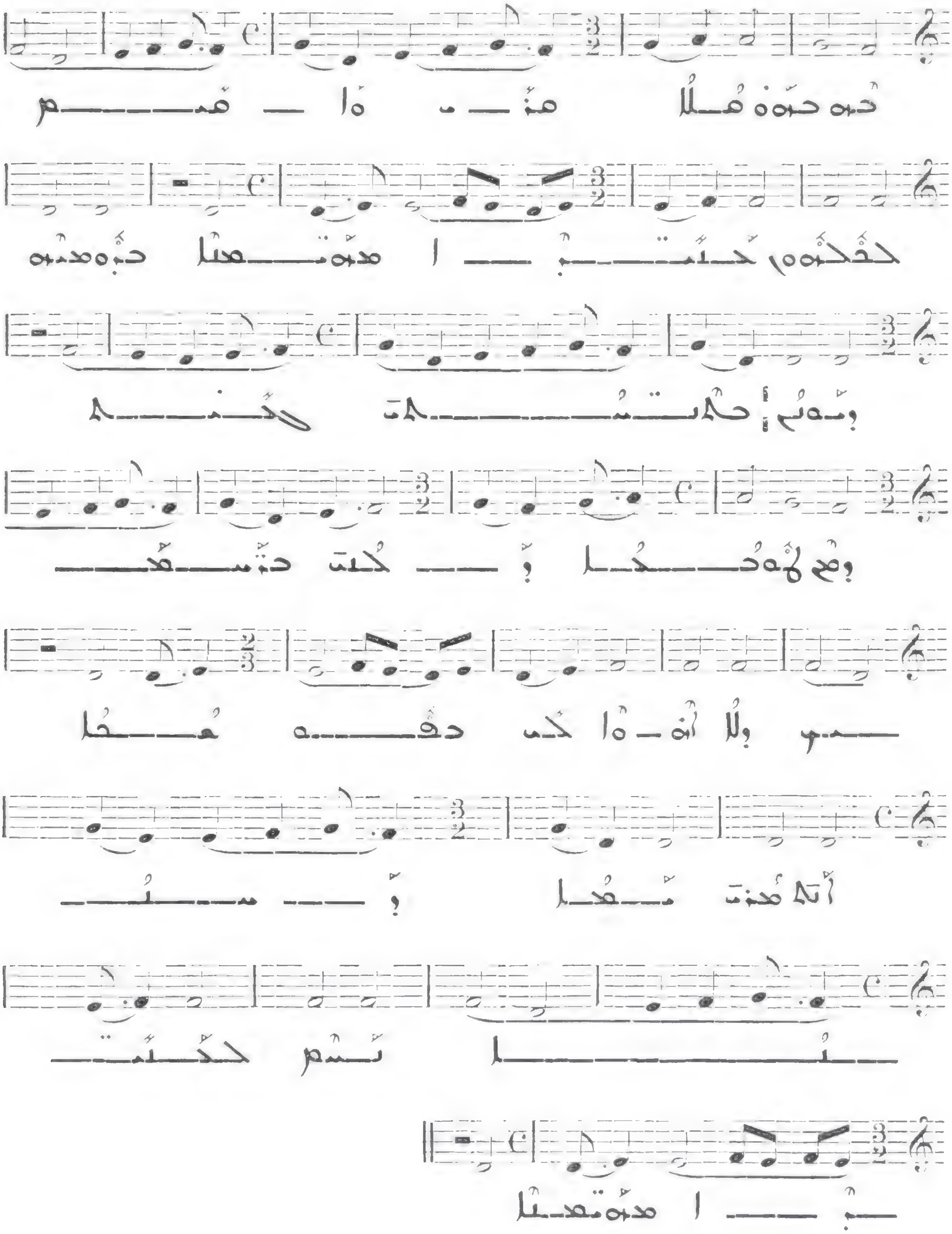


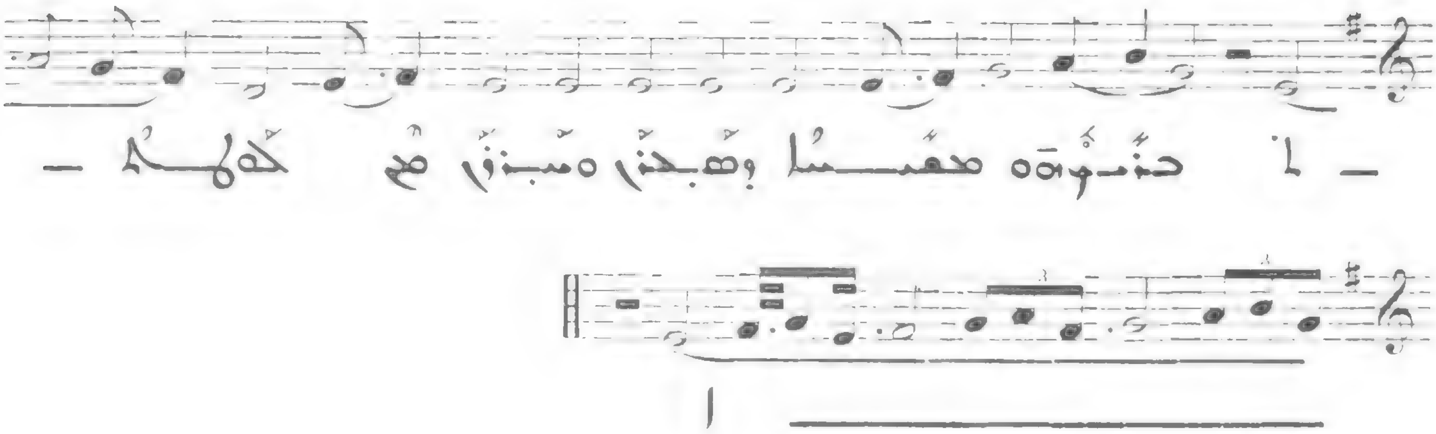
815

Allegro moderato

VI





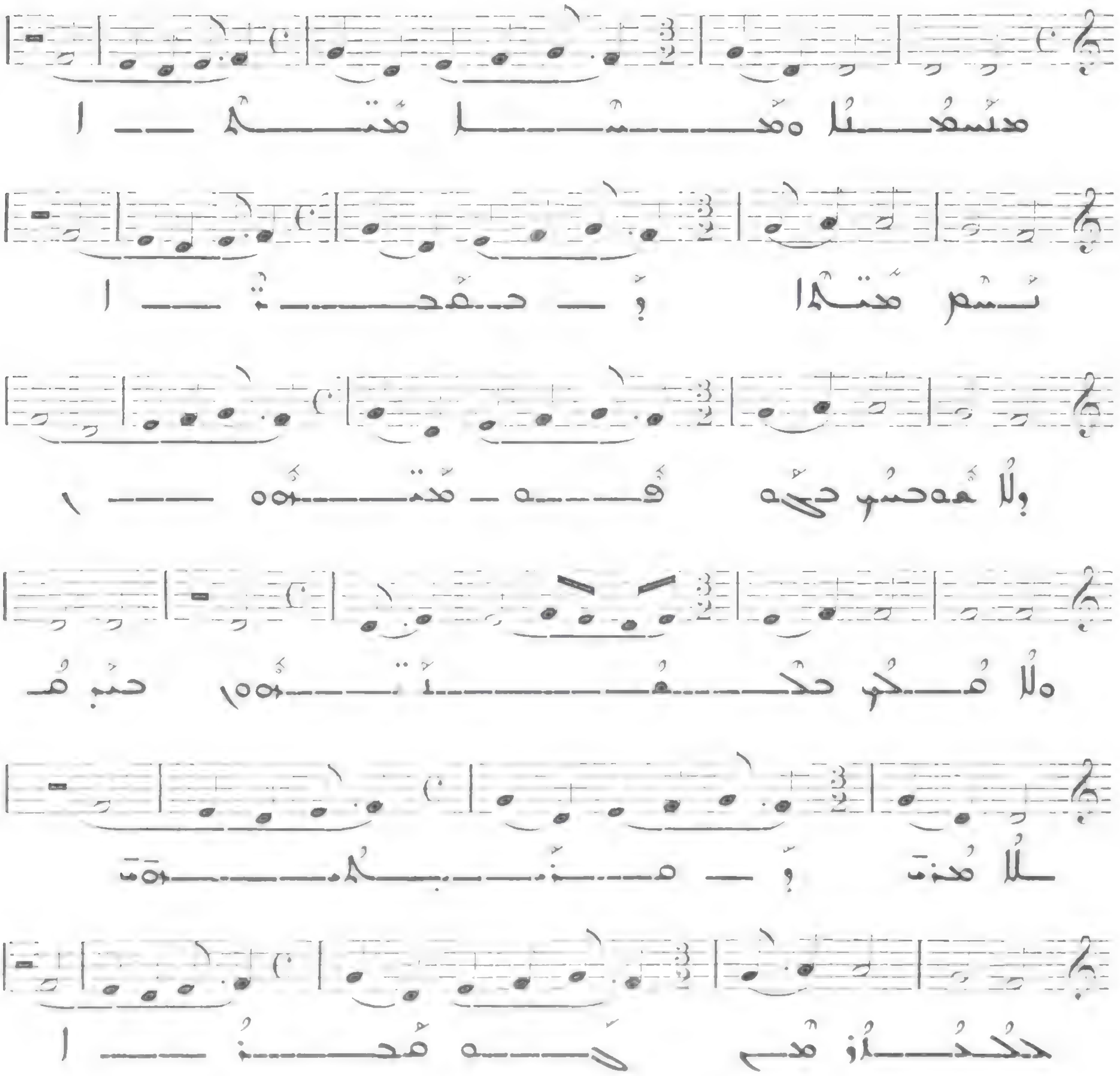


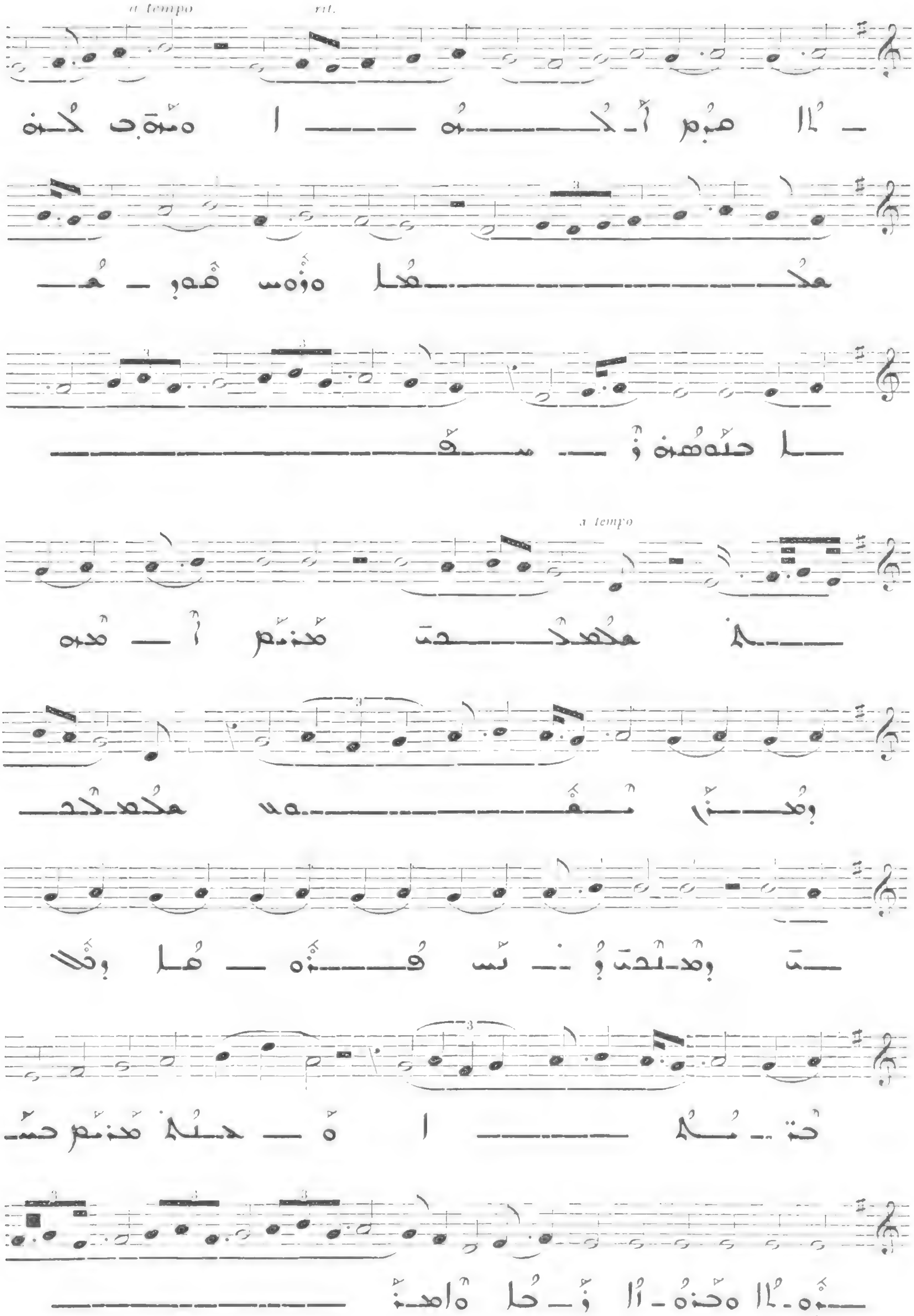
814

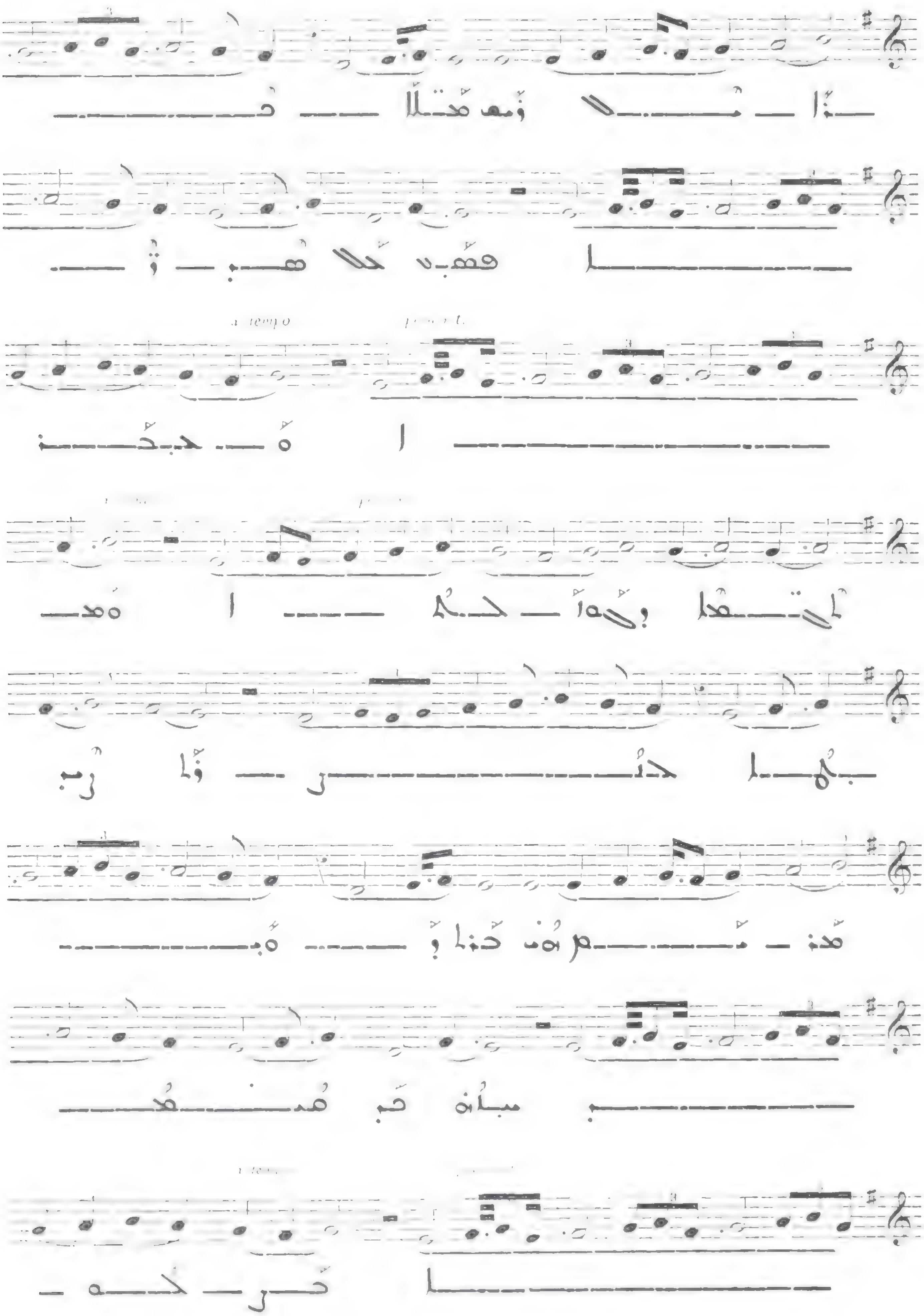
ܩܝܡܬܐ ܕܫܒܬܐ

ܡܫܝܚܐ ܘܡܚܝܐ ܡܝ̈ܬܐ

VI




a tempo
rit.
a tempo

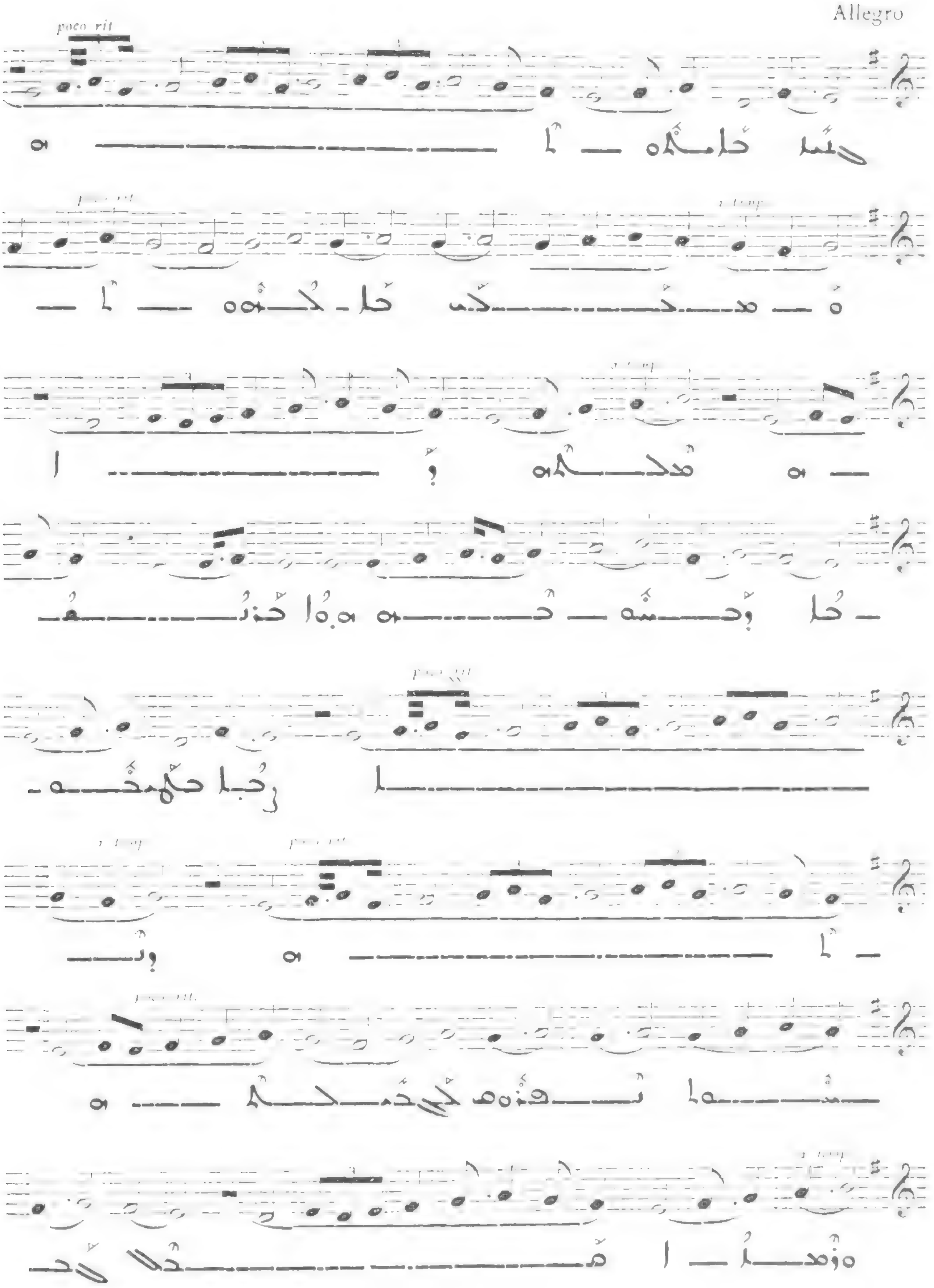


ܕܝܢܐ ܒܐܠܗܘܬܗ

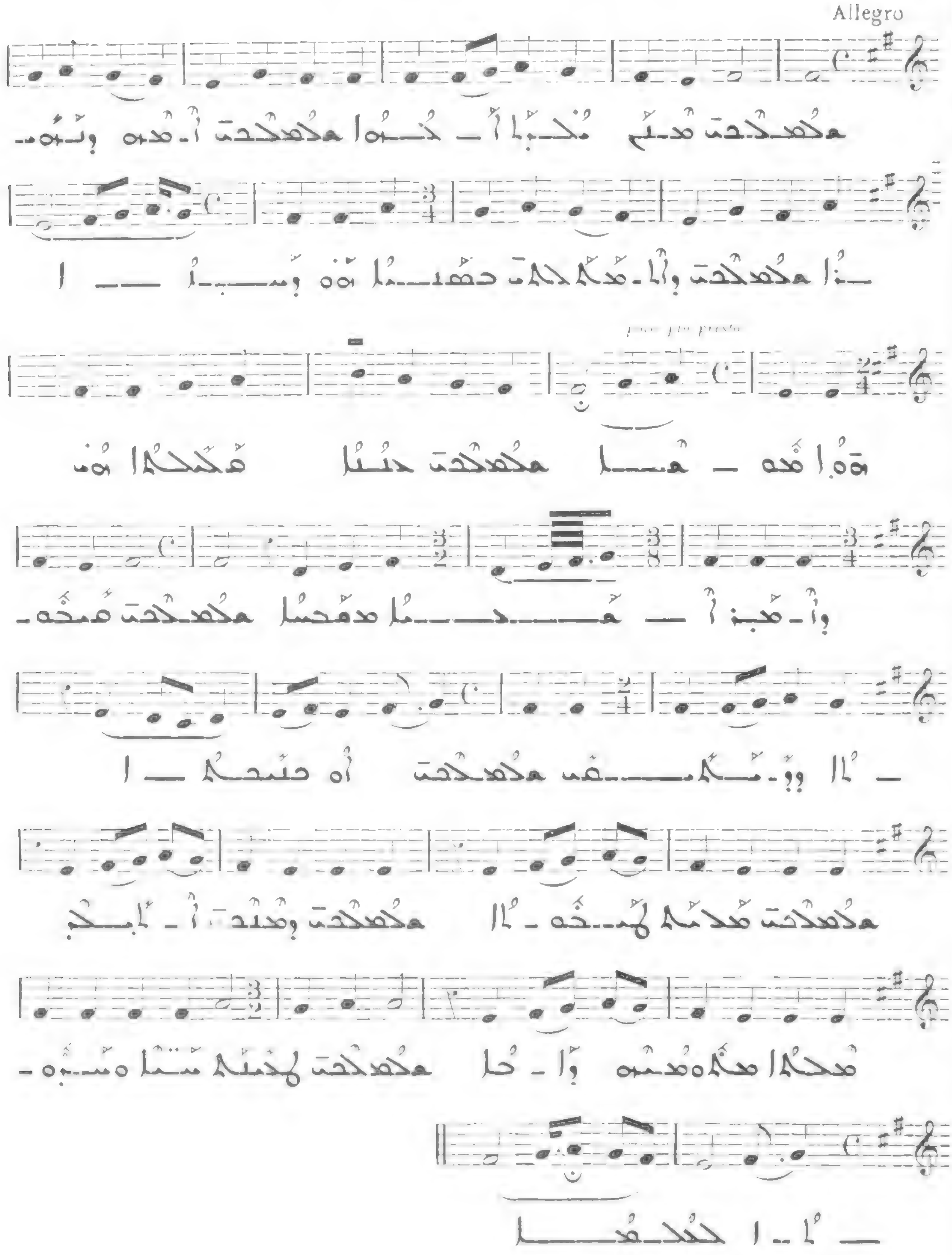
813

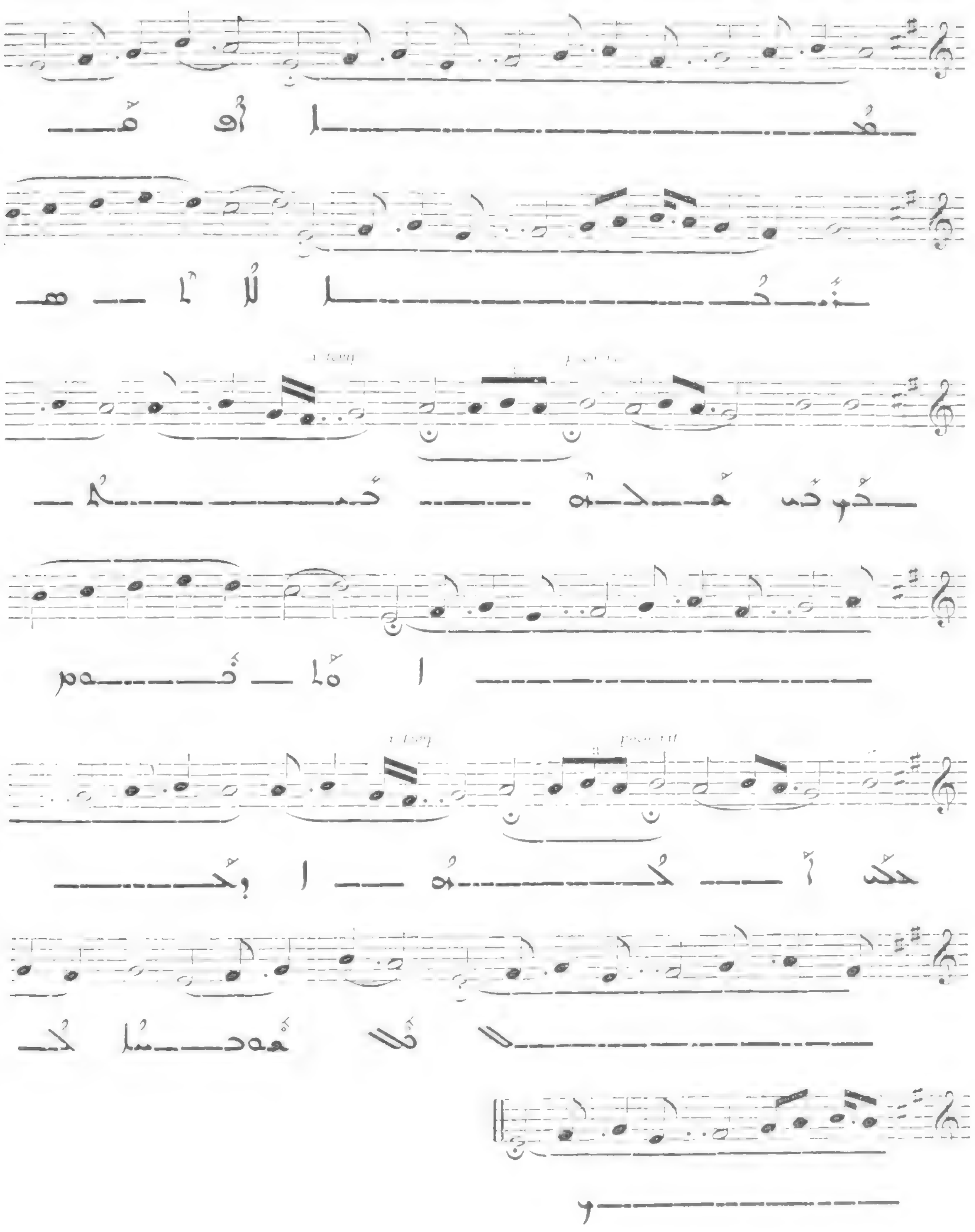
Allegro

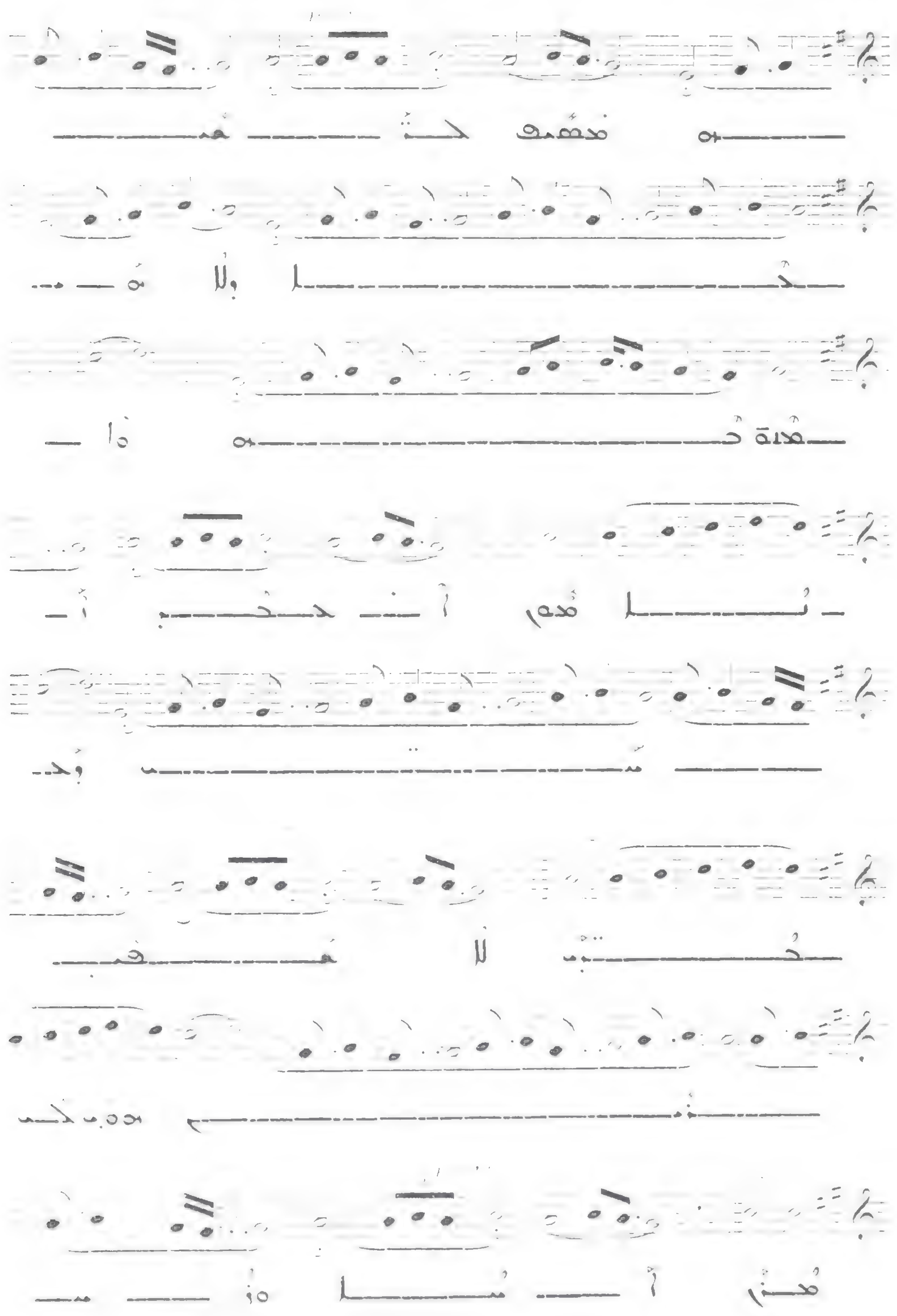
V

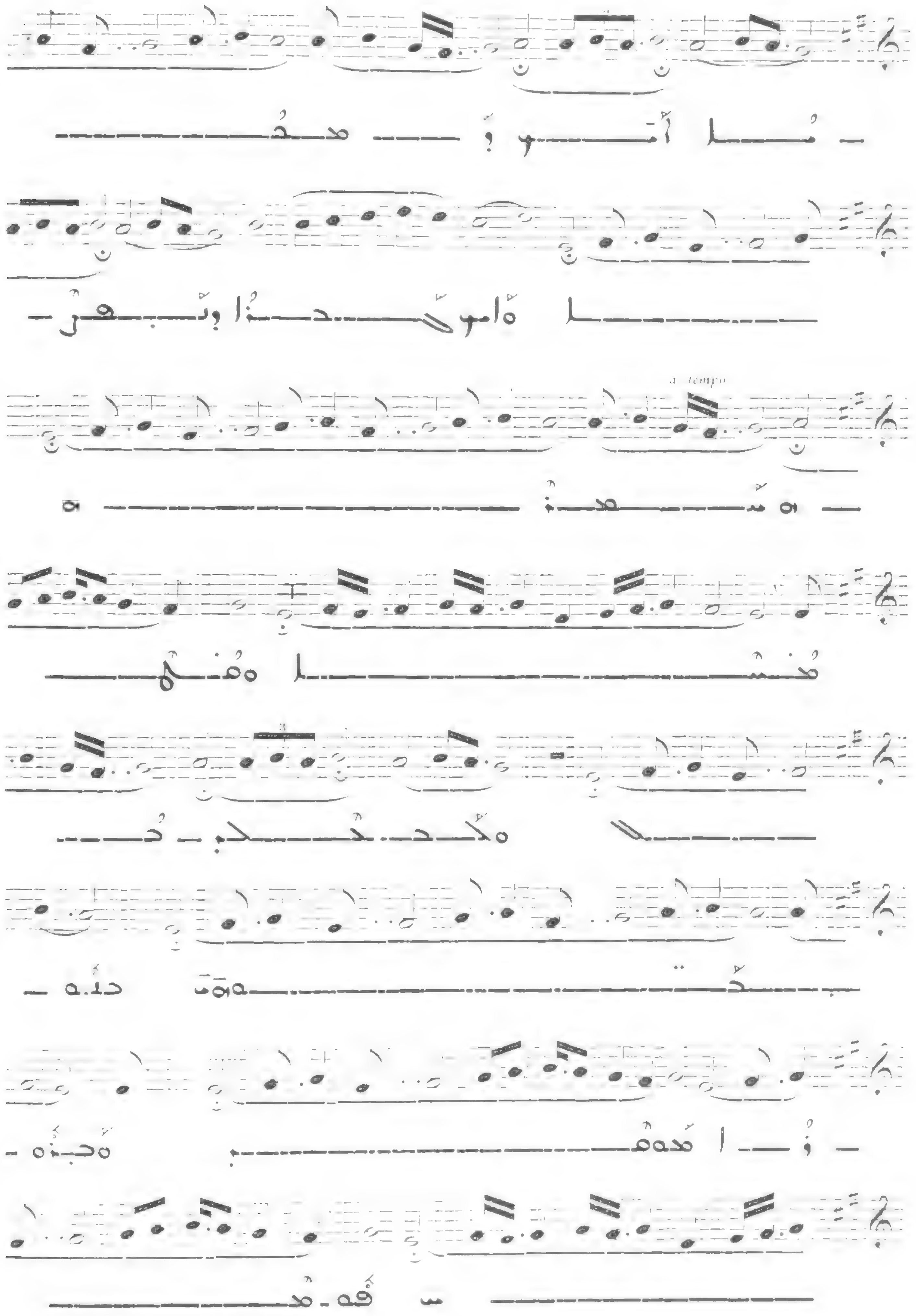


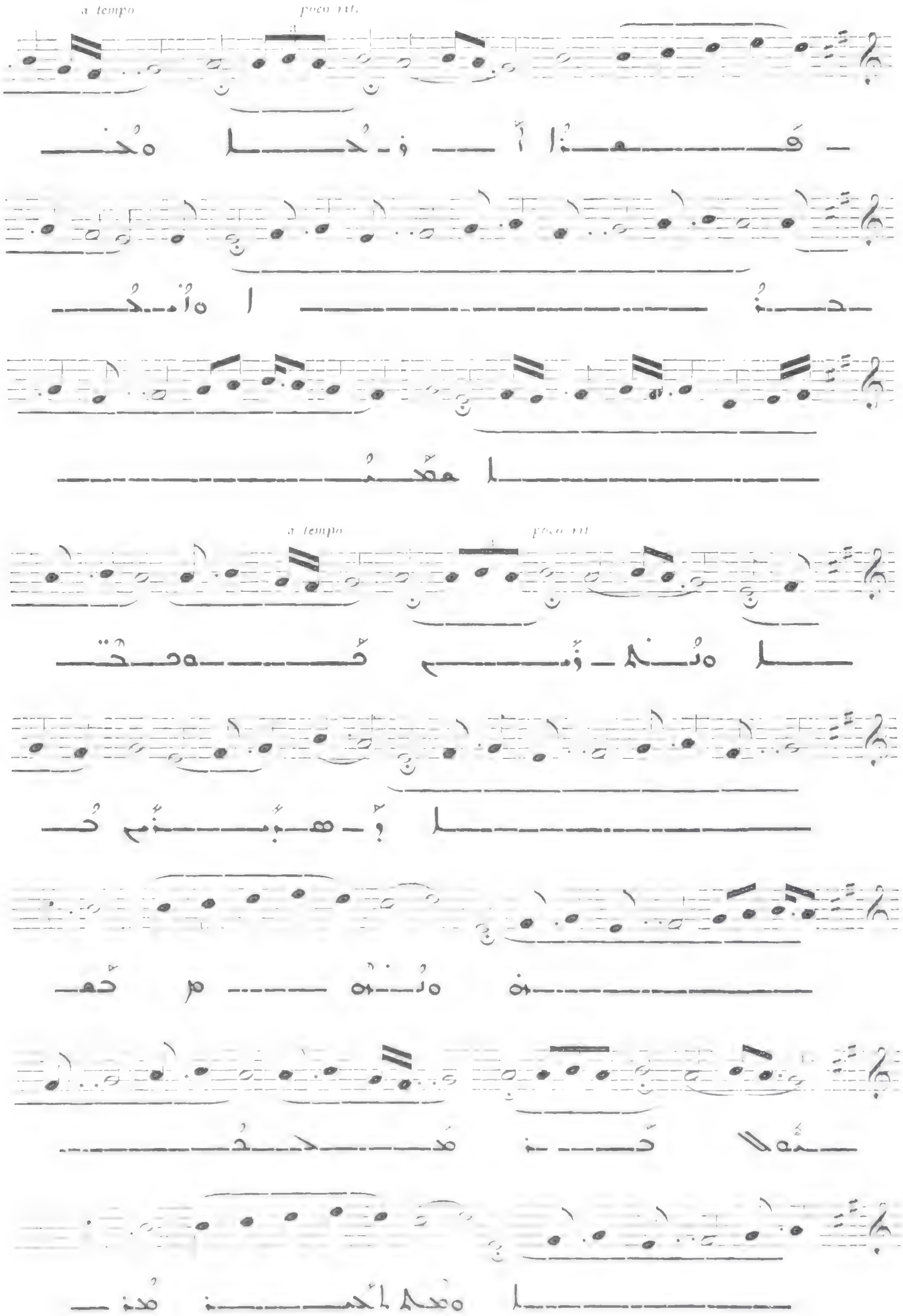
ܡܫܒܚܝܢ ܡܢܢ ܡܚܒܝ ܐܠܗܘܬܐ

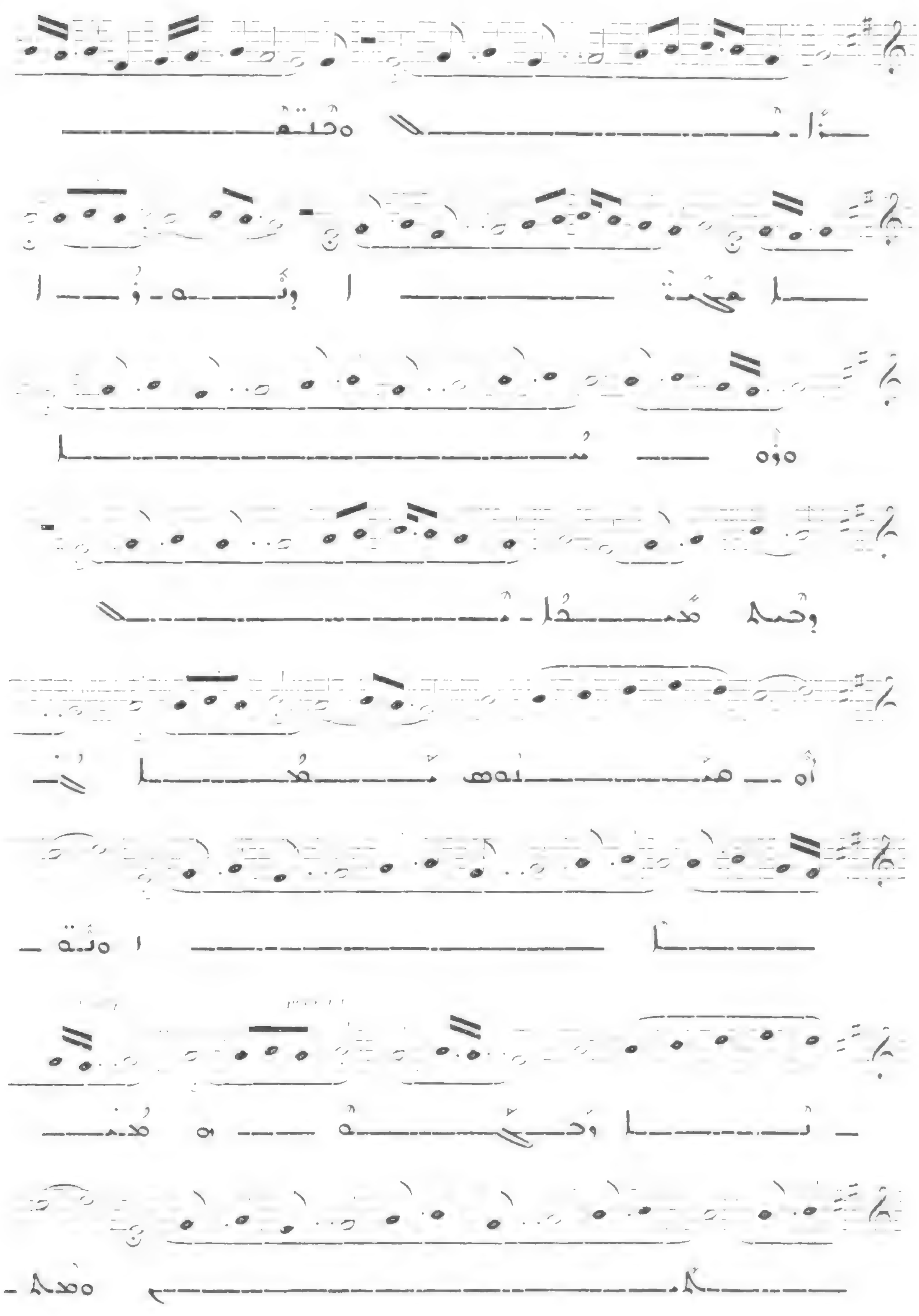


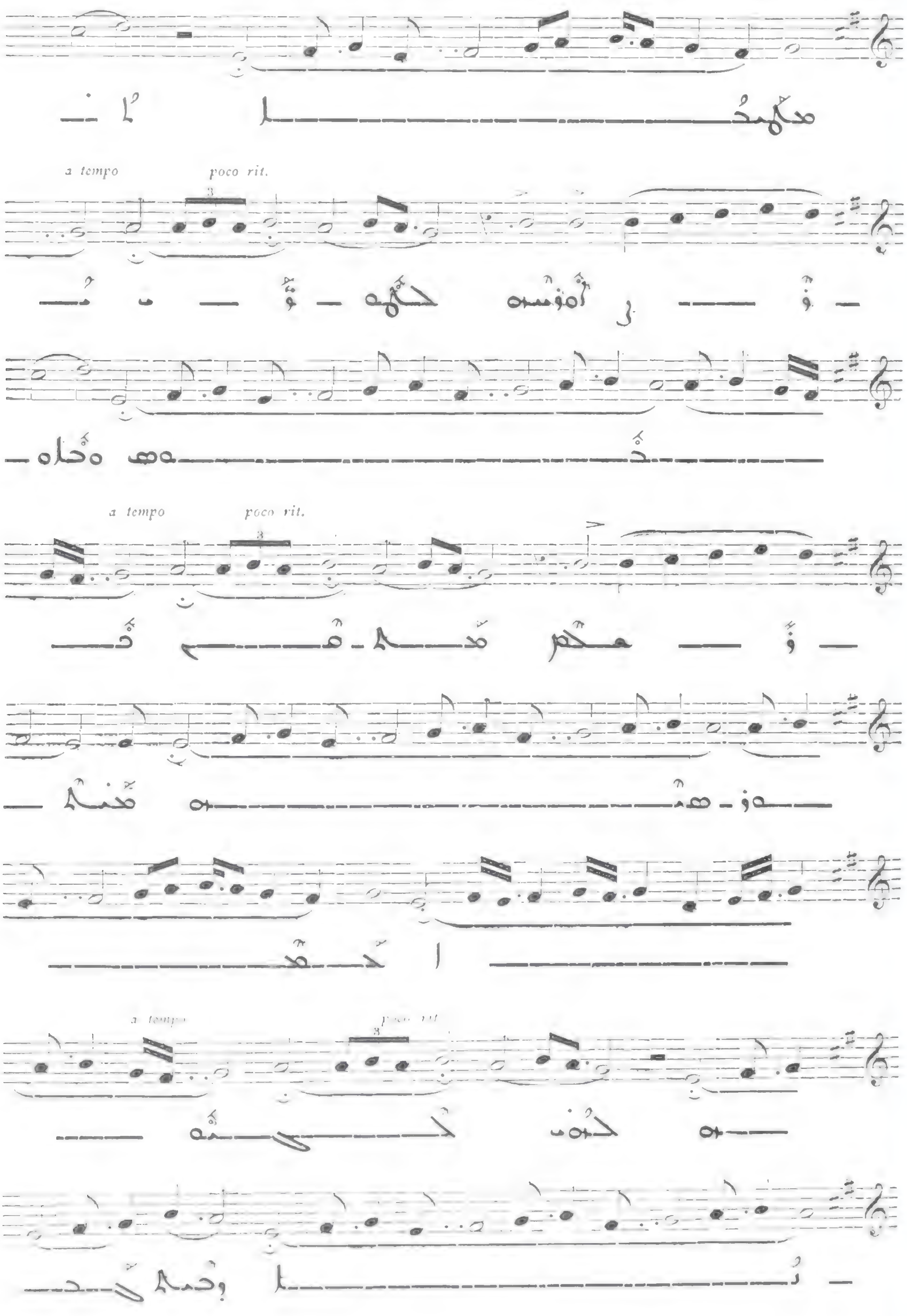







a tempo
poco rit.
a tempo
poco rit.

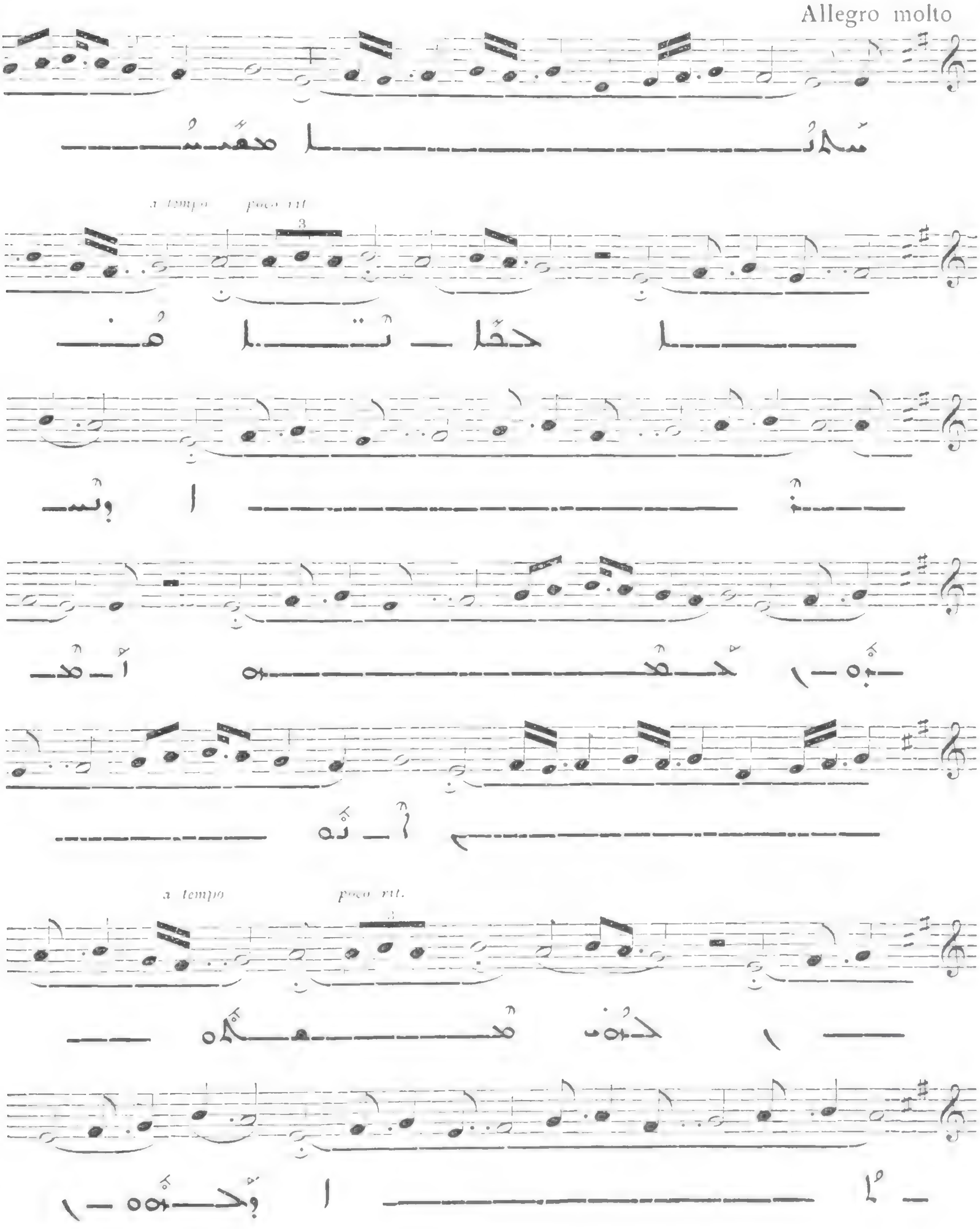


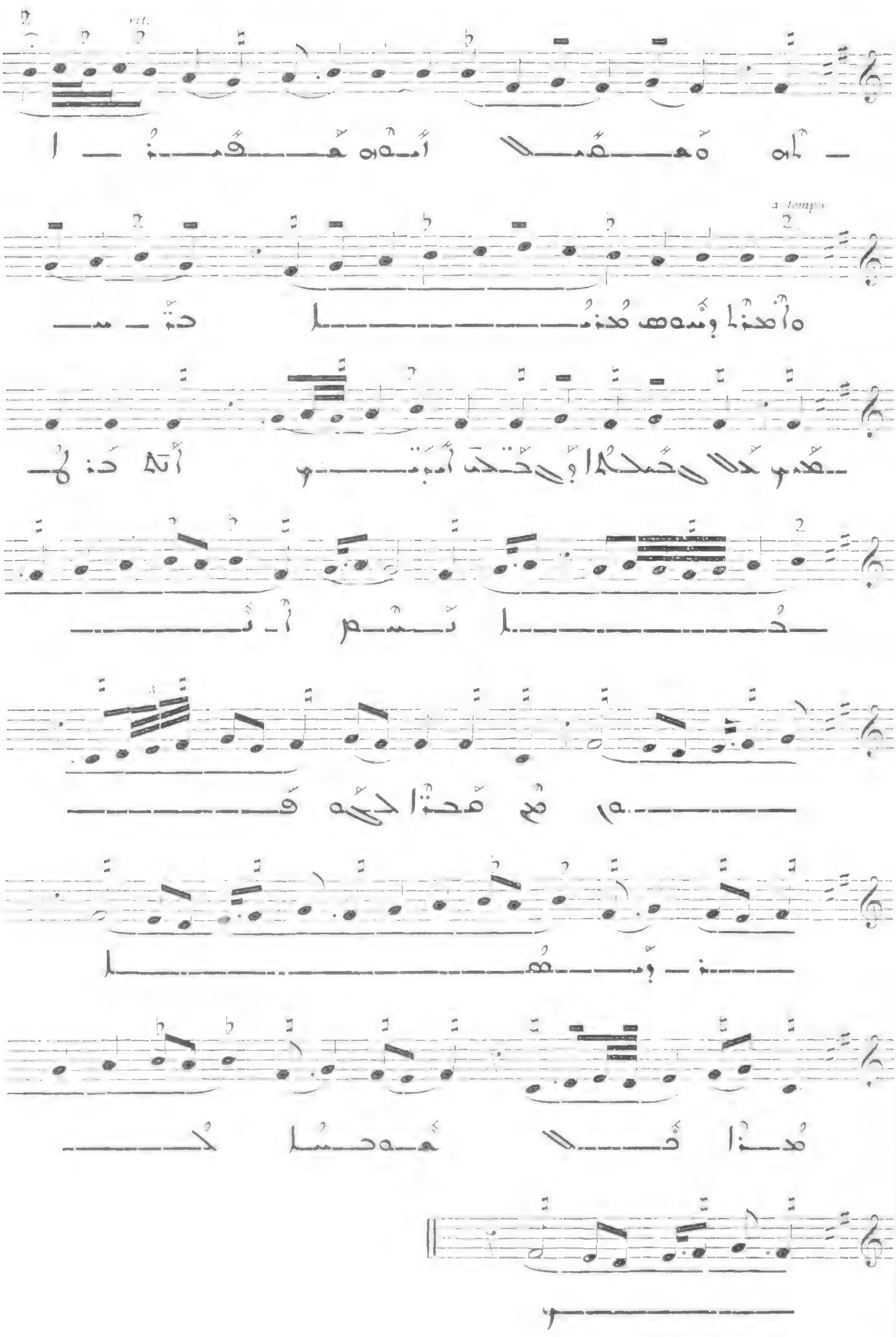

a tempo
poco rit.
a tempo
poco rit.
a tempo

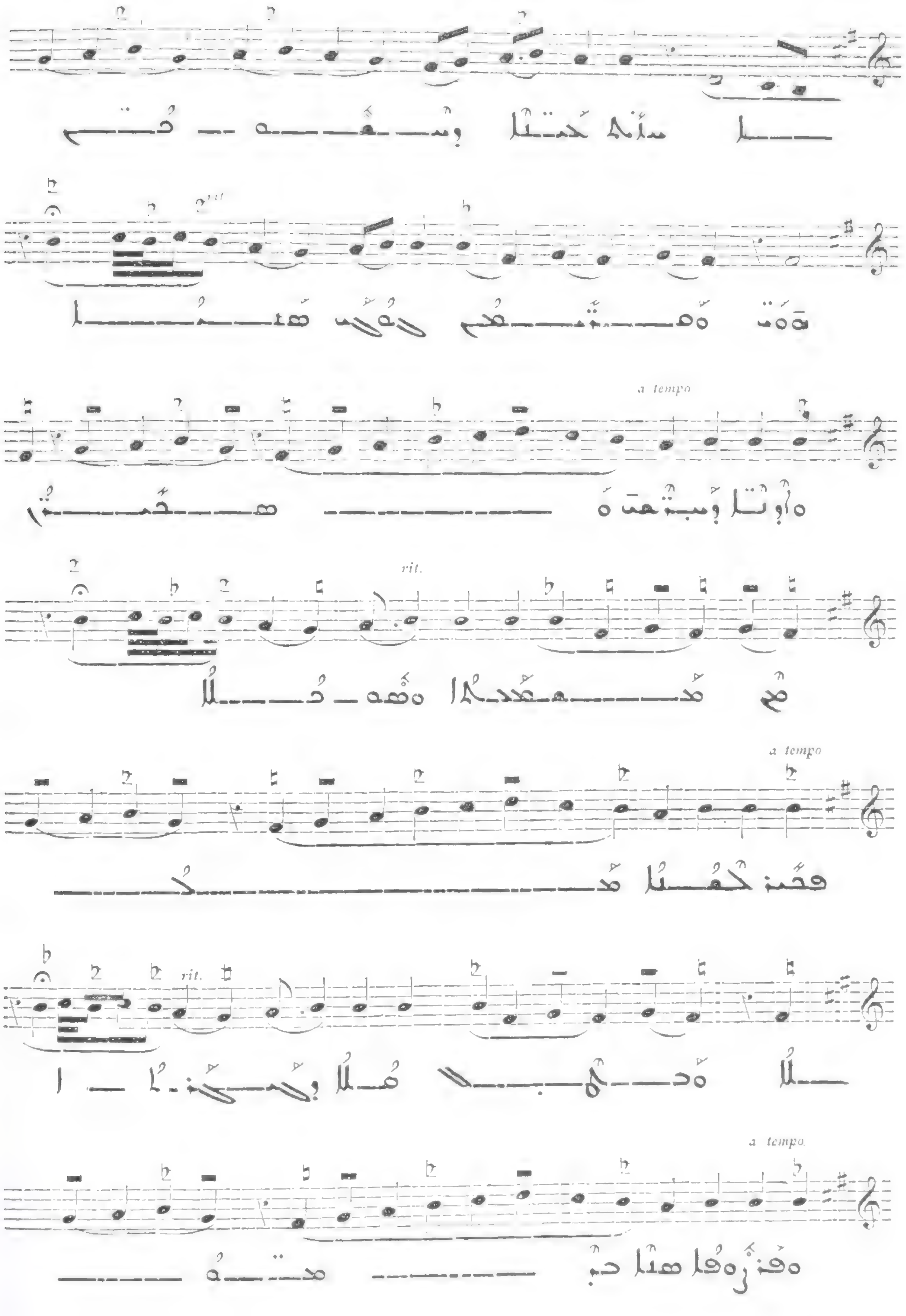
ܩܝܡܬܐ ܡܫܝܚܝܬܐ

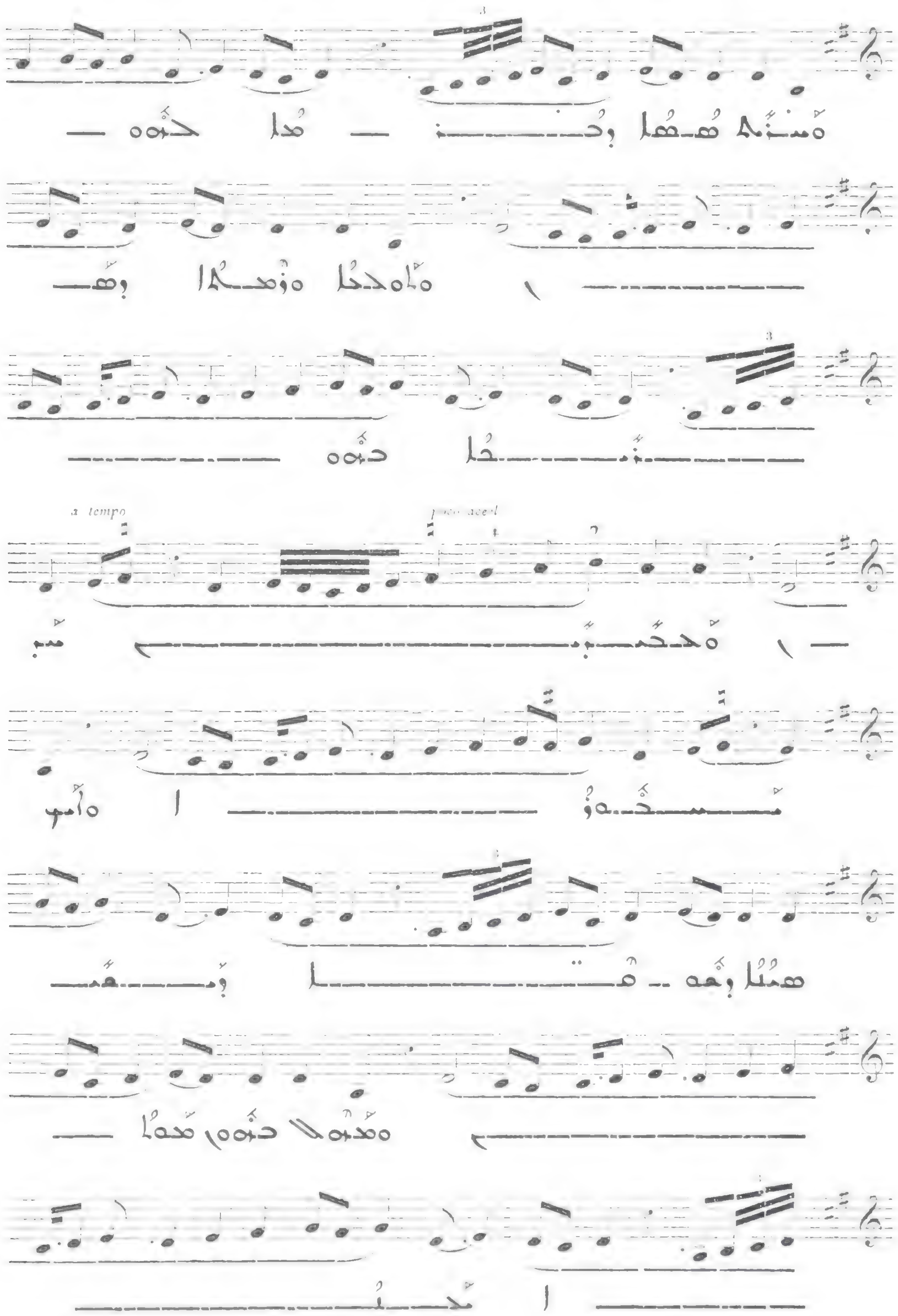
811

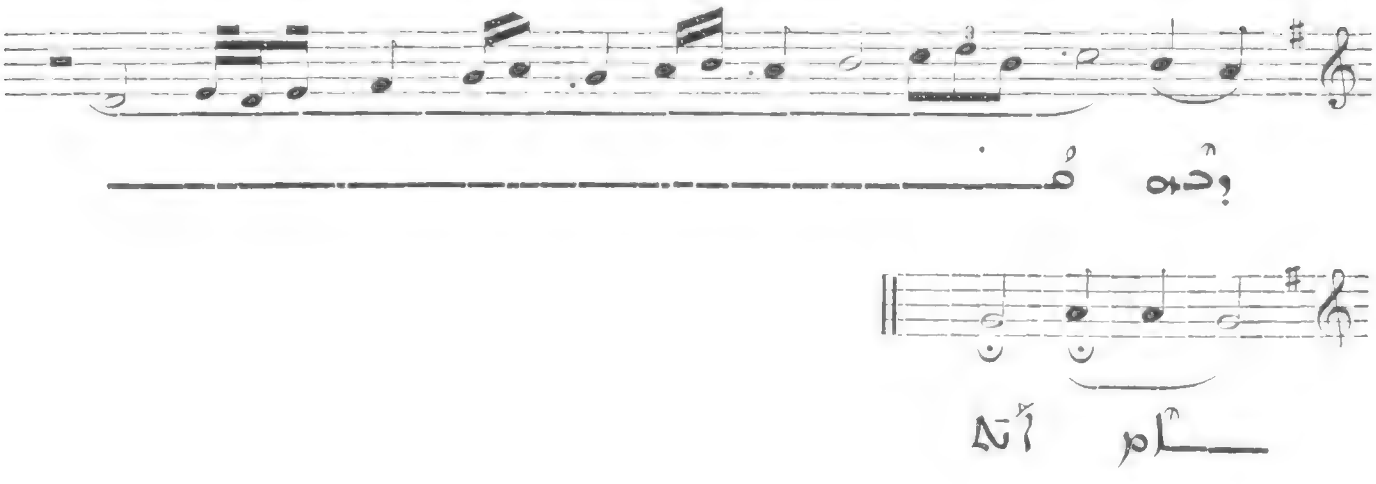
ܚܠܦܐ ܡܫܝܚܐ



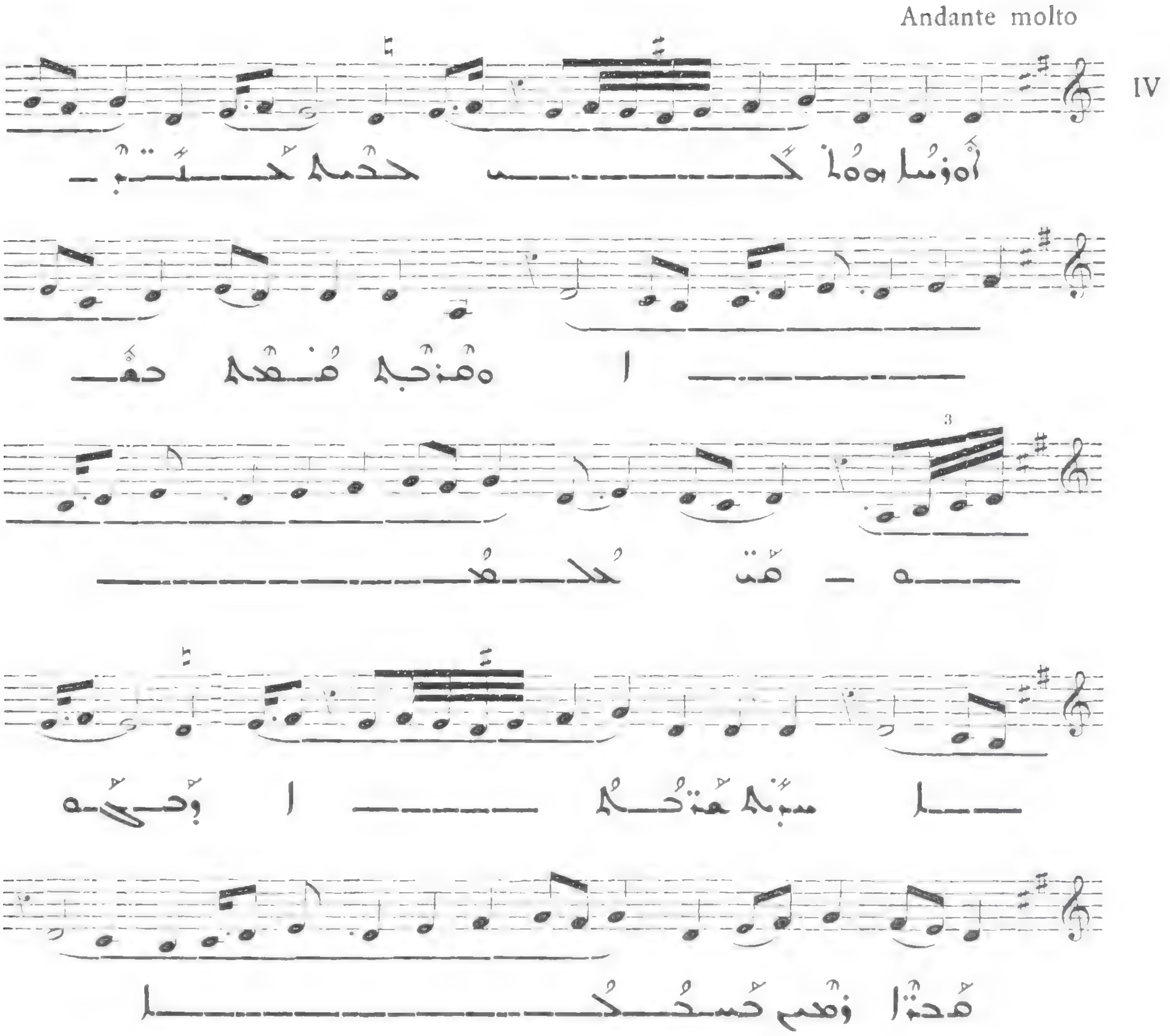


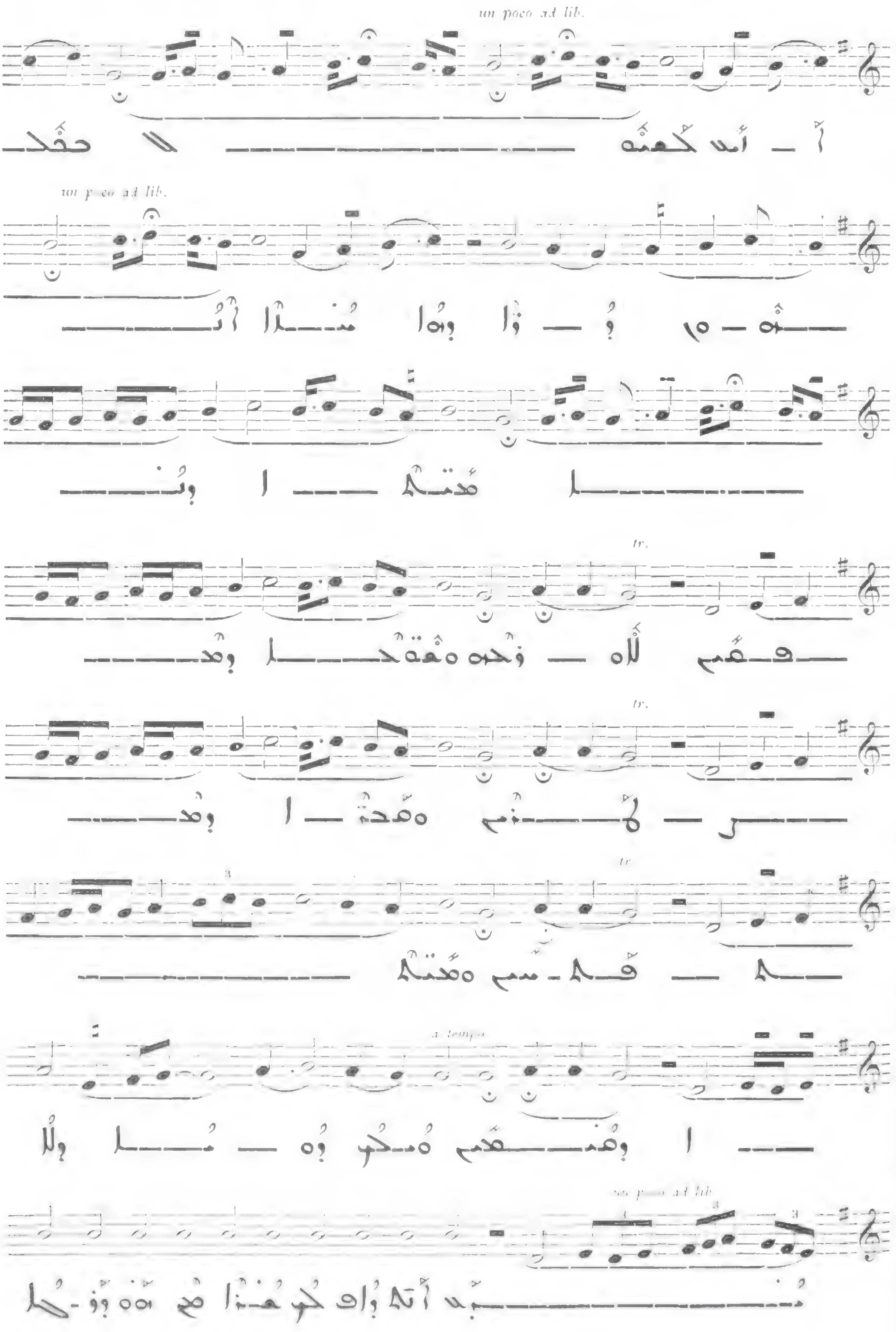

a tempo
rit.
a tempo
rit.
a tempo


a tempo
poco accel



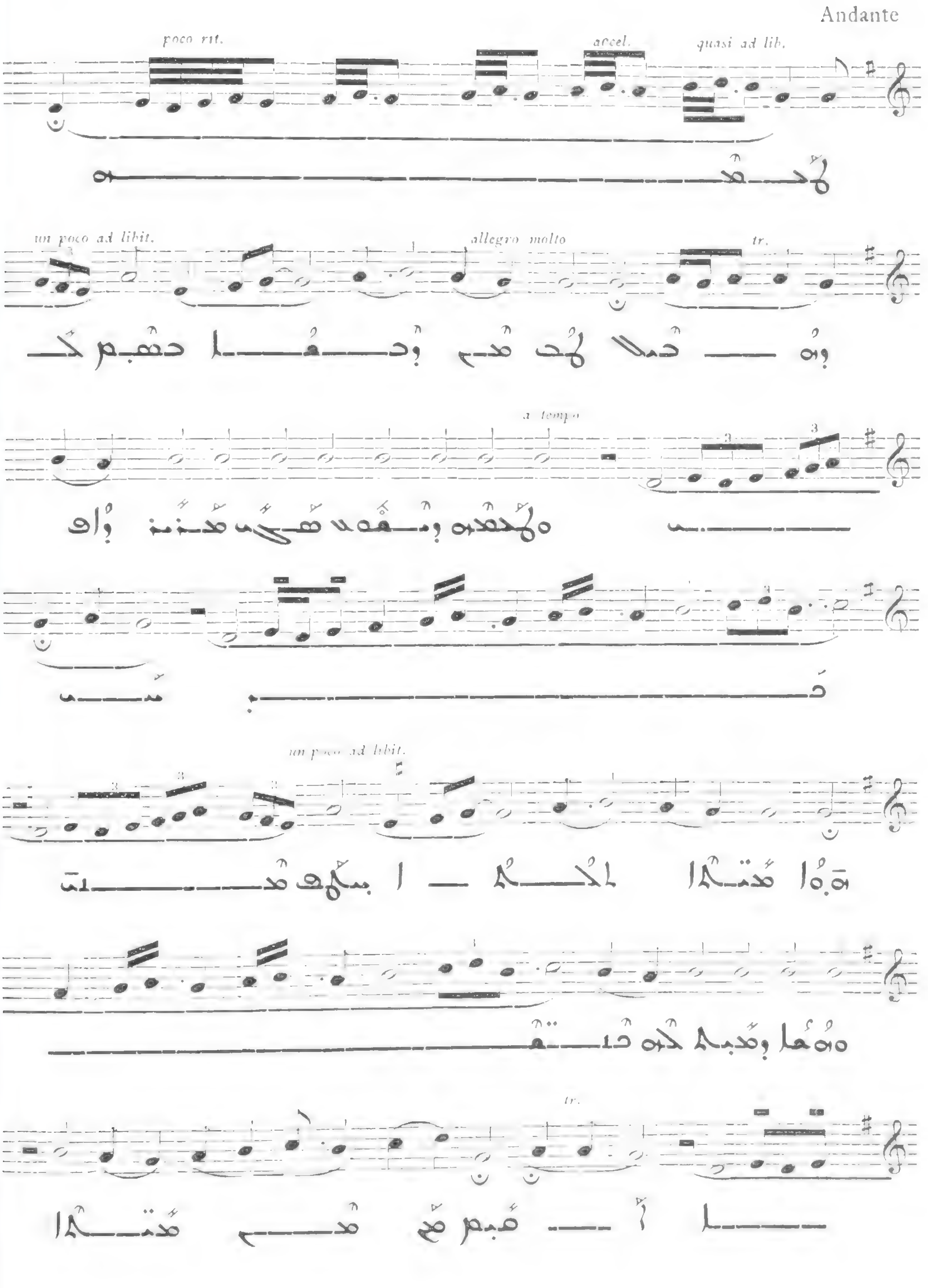
810 ܐܘܪܚܐ ܗܘܬ ܠܢ

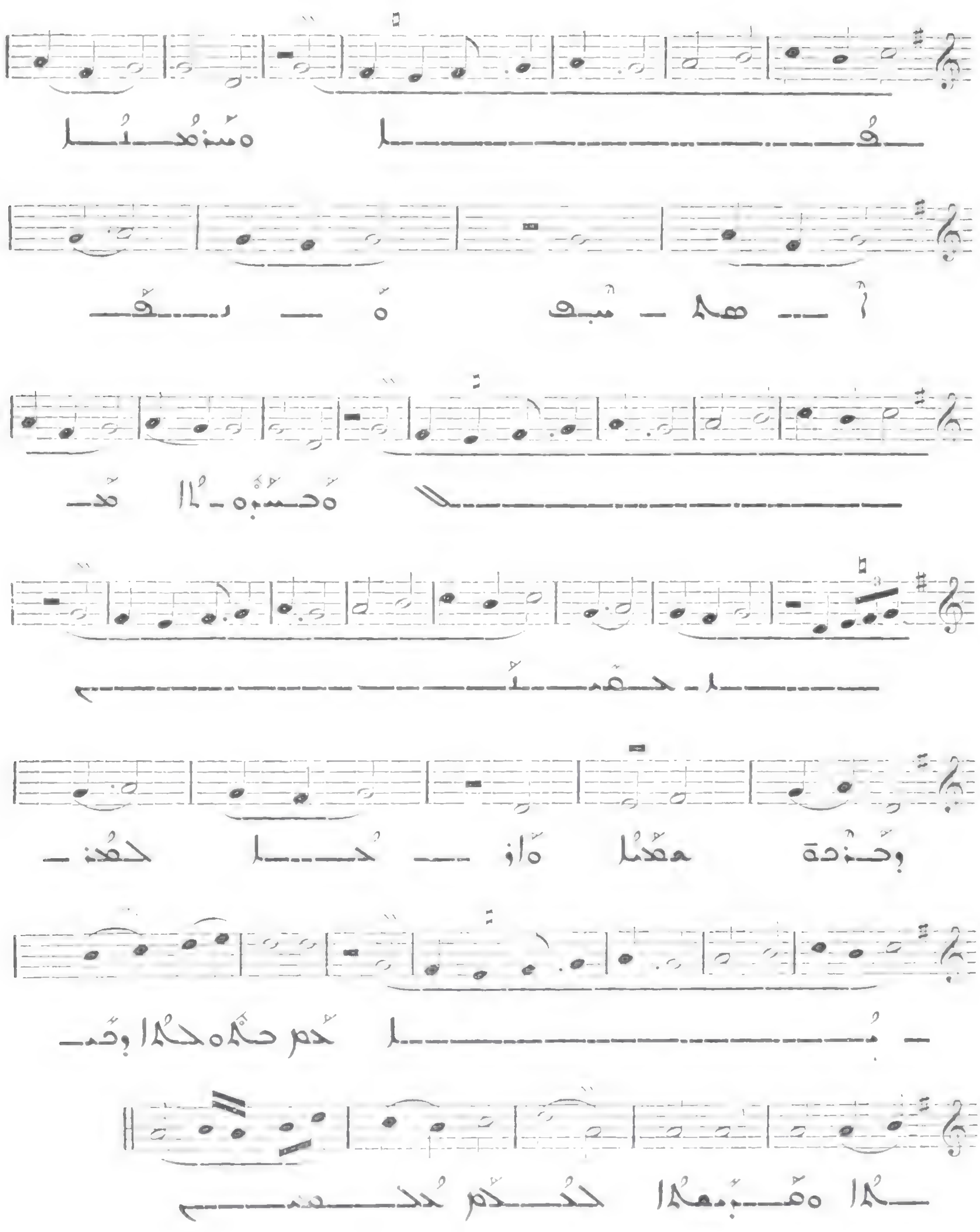


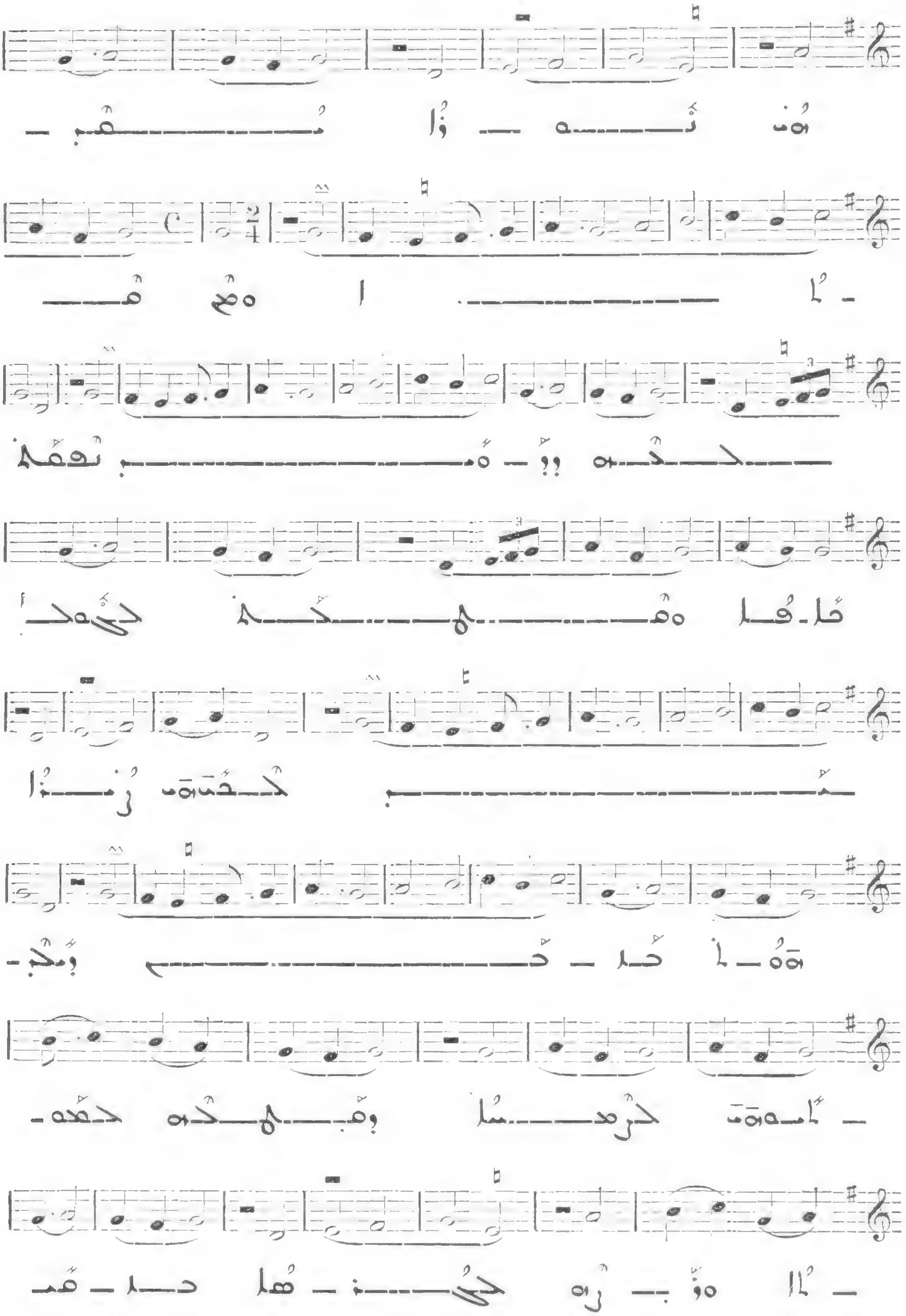

un poco ad lib.
un poco ad lib.
tr.
tr.
tr.
a tempo
un poco ad lib.

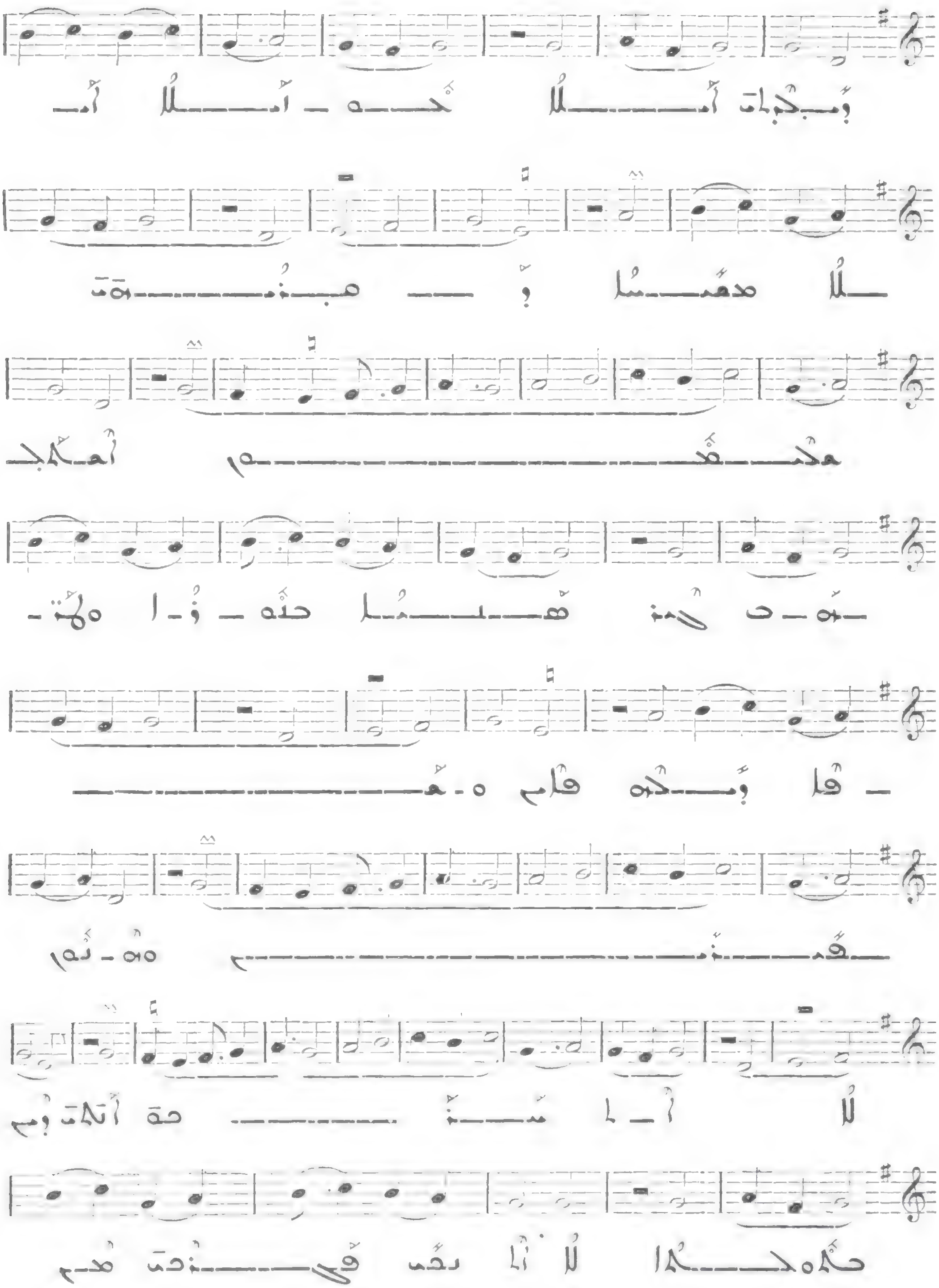
809

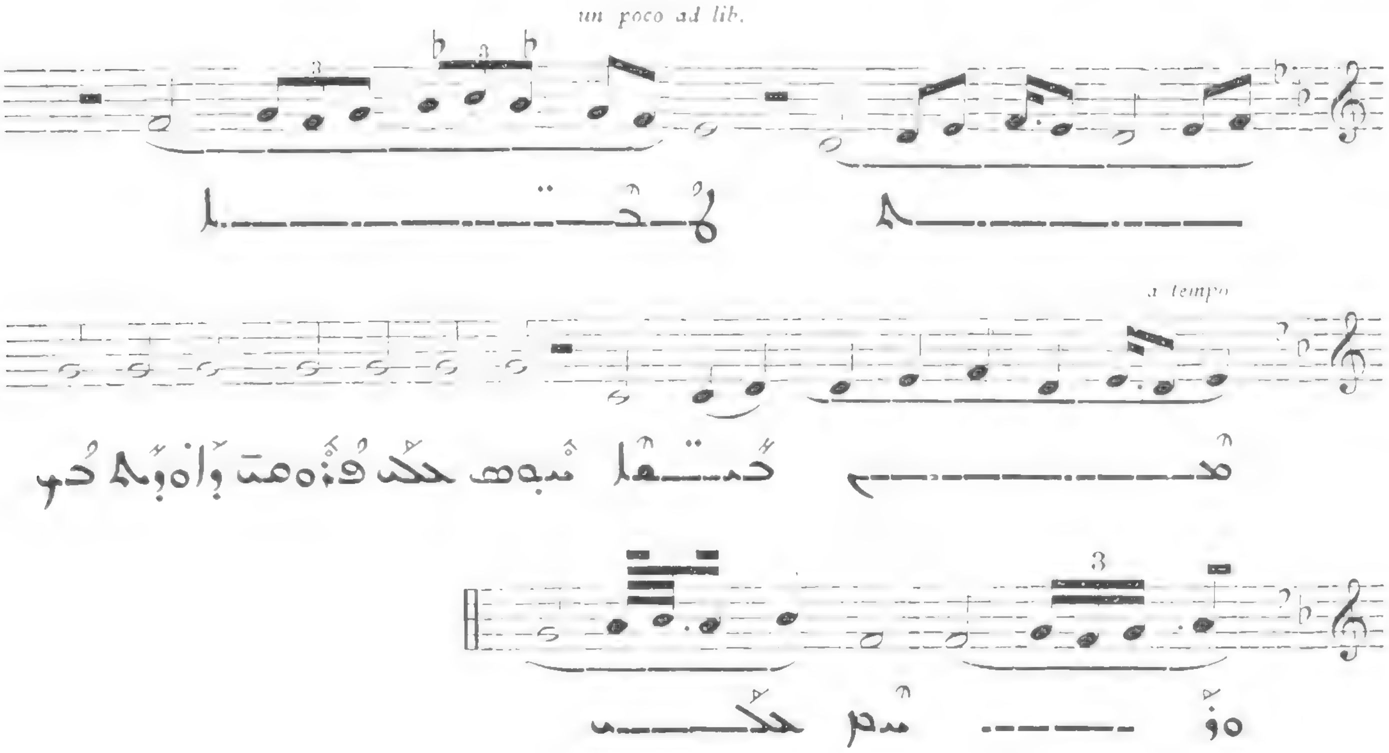
ܠܡܫܝܚܘ ܕܗܘܒܠ





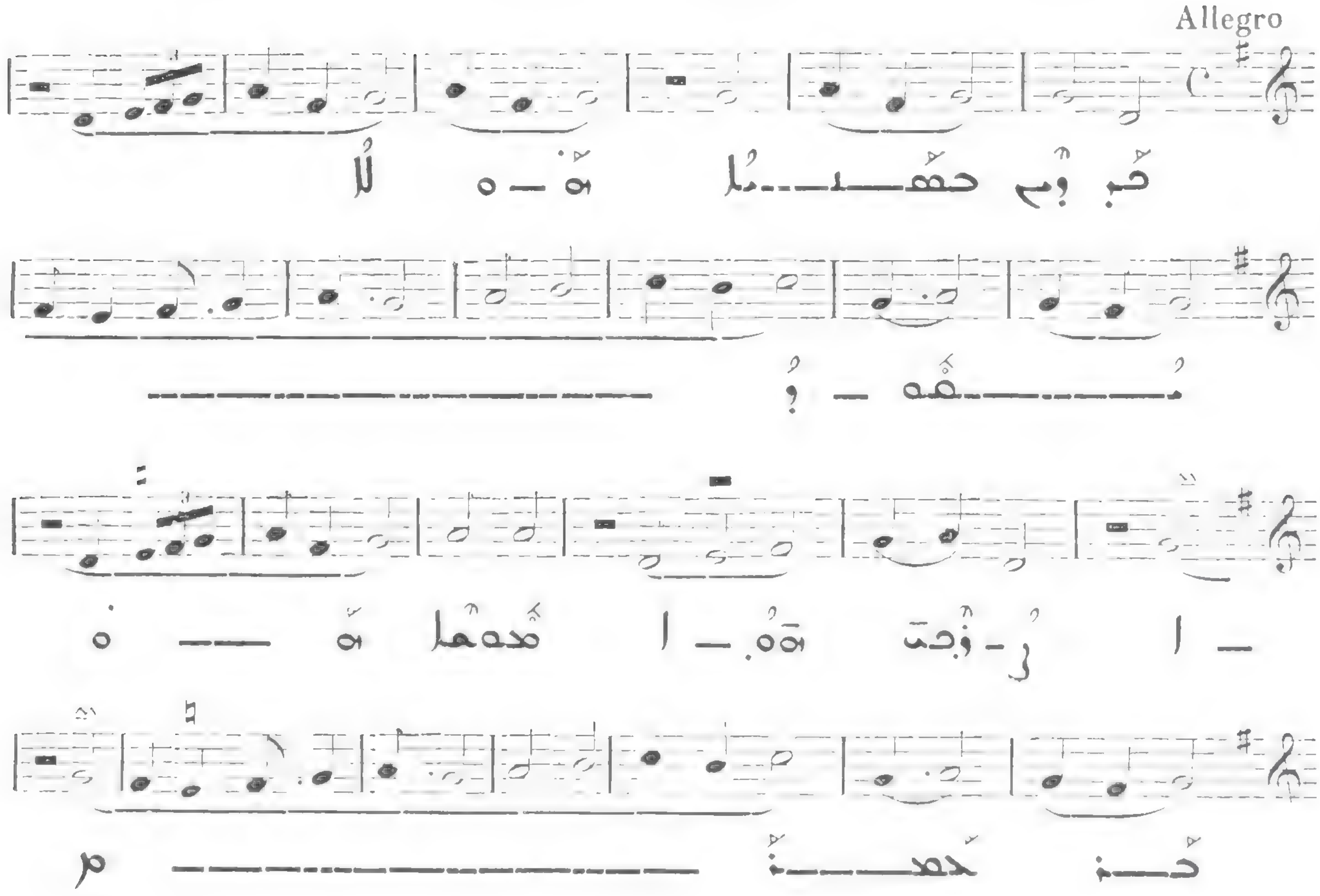


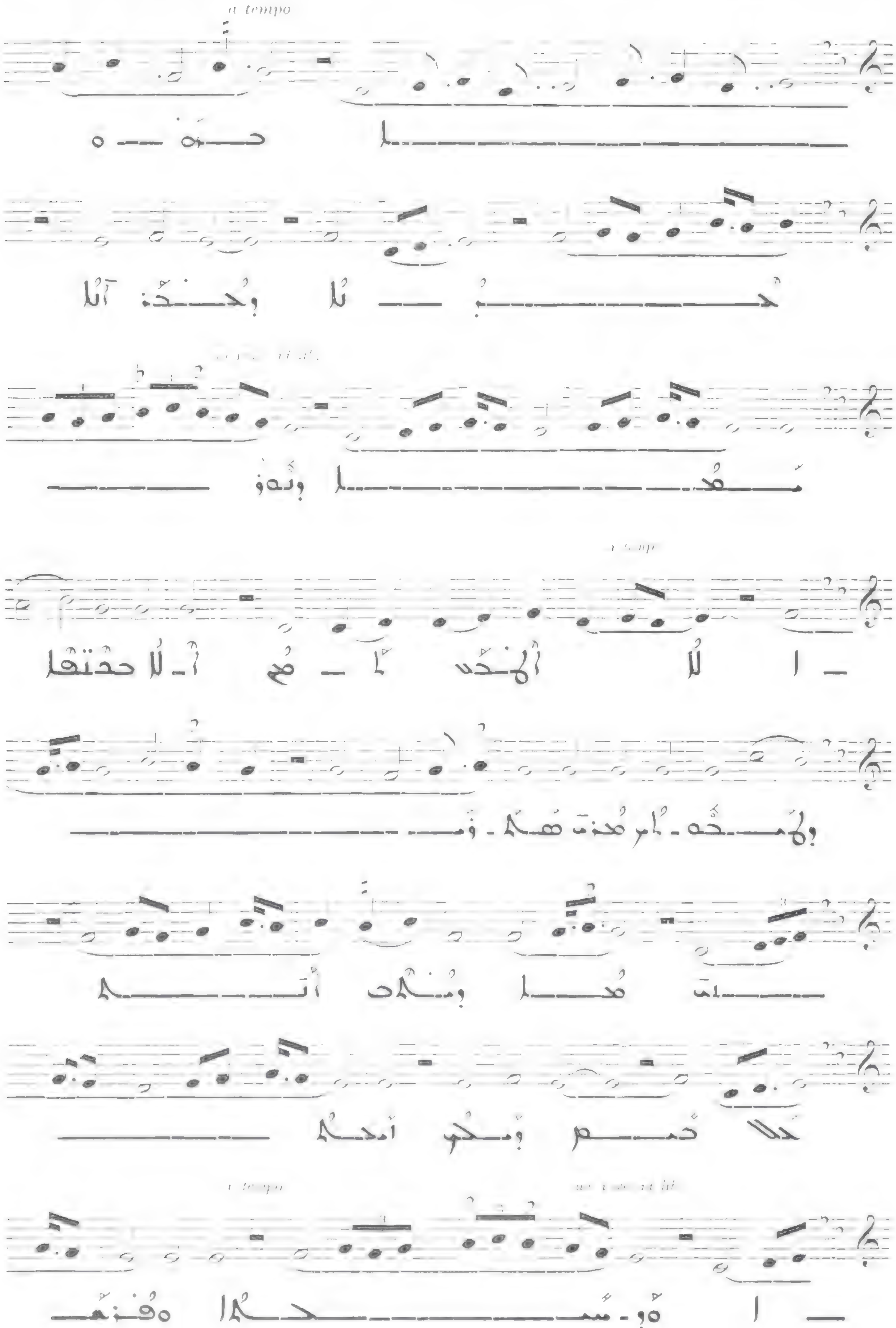


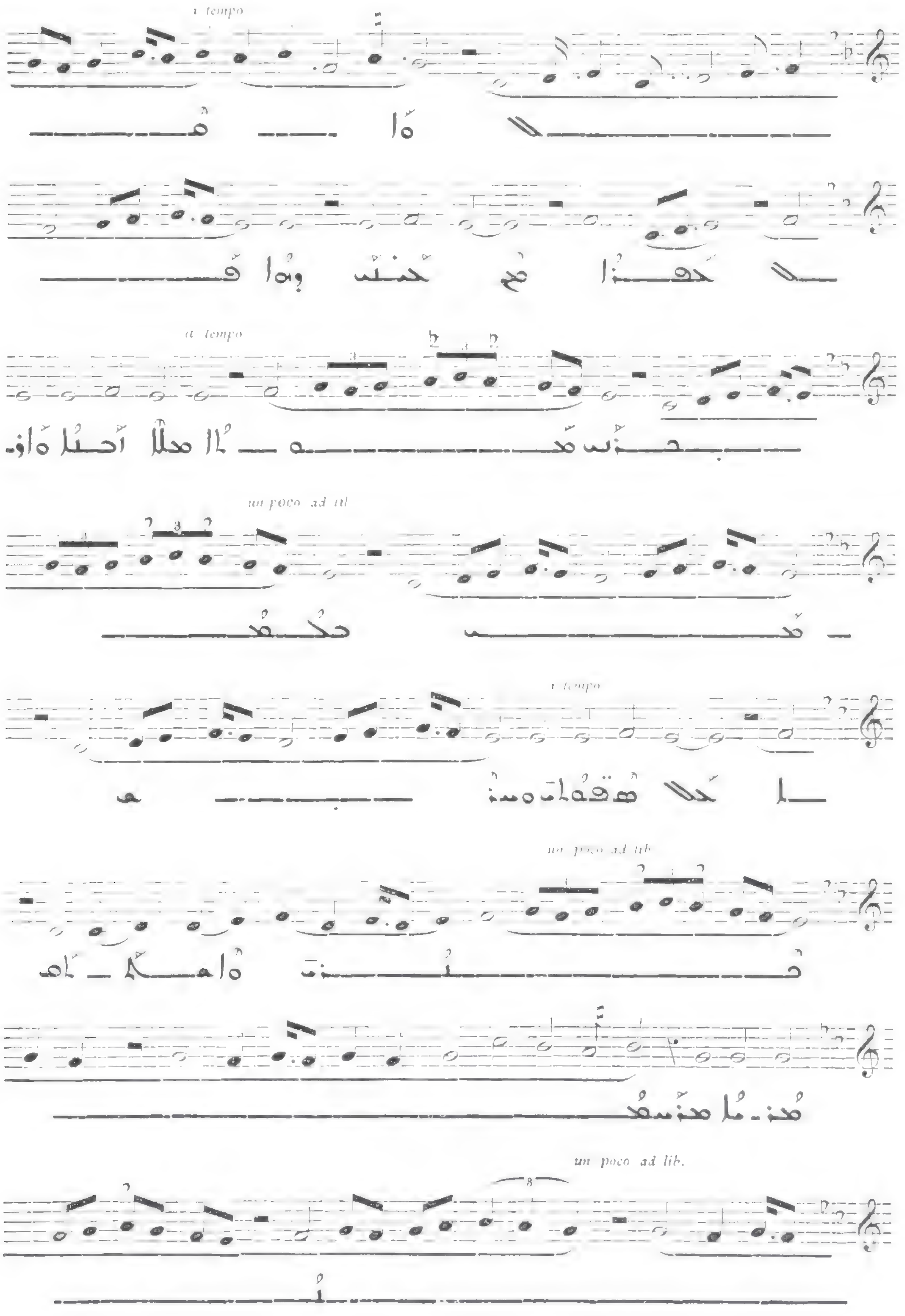


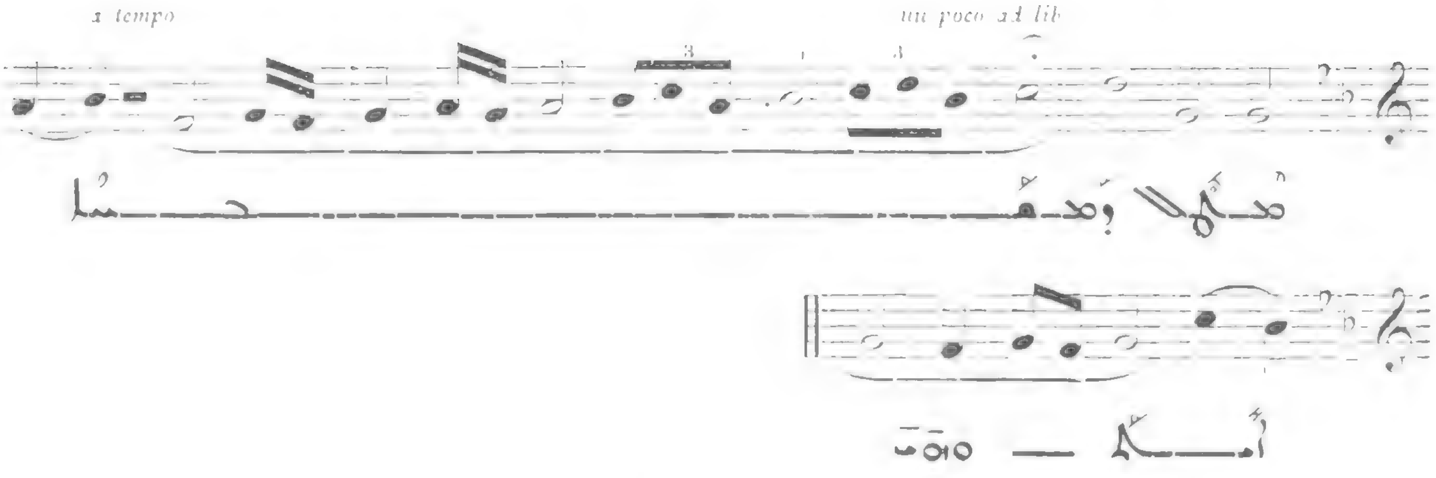
ܩܝܡܬܐ ܘܒܥܘܬܐ

ܒܪܝܟ ܒܫܝܢܐ 808

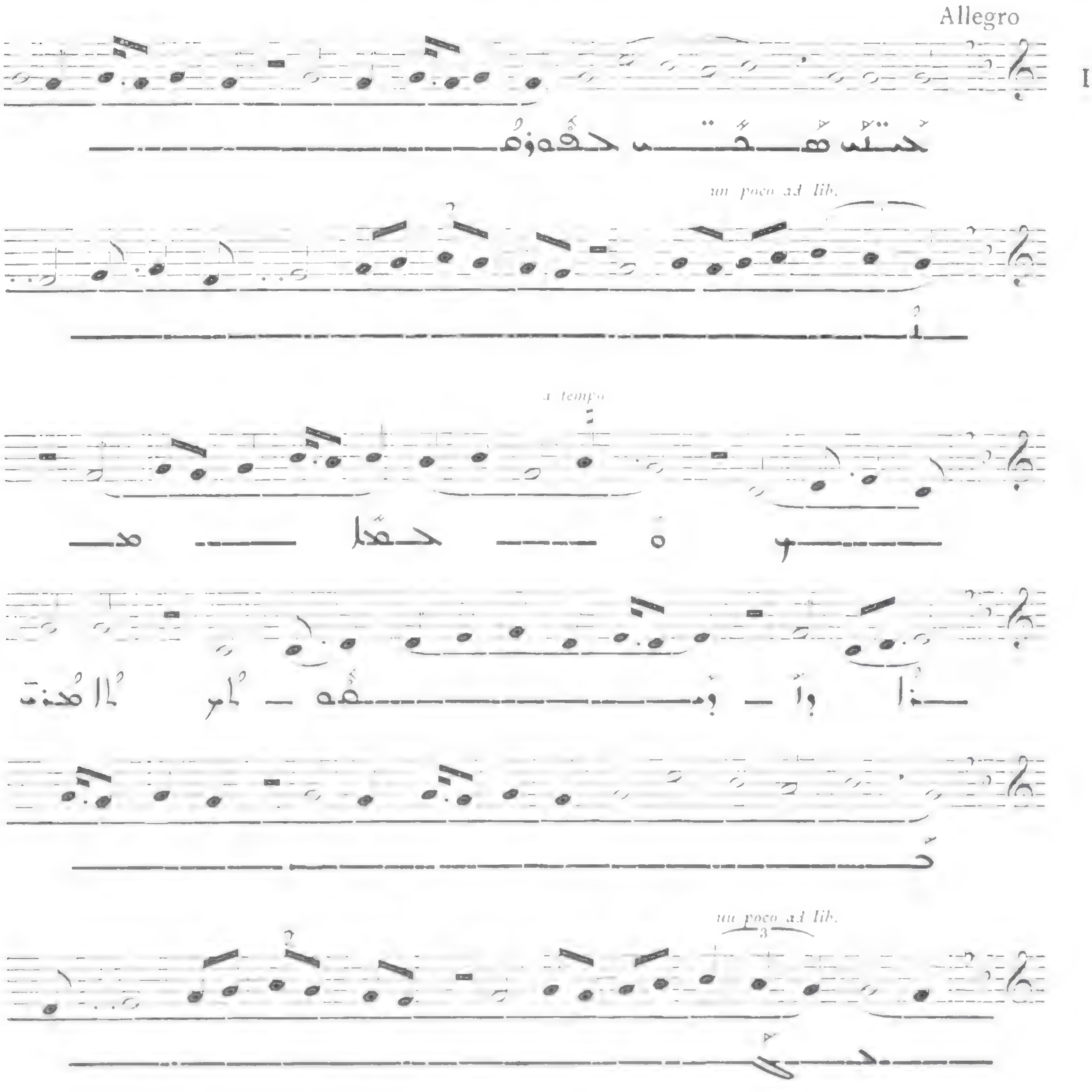


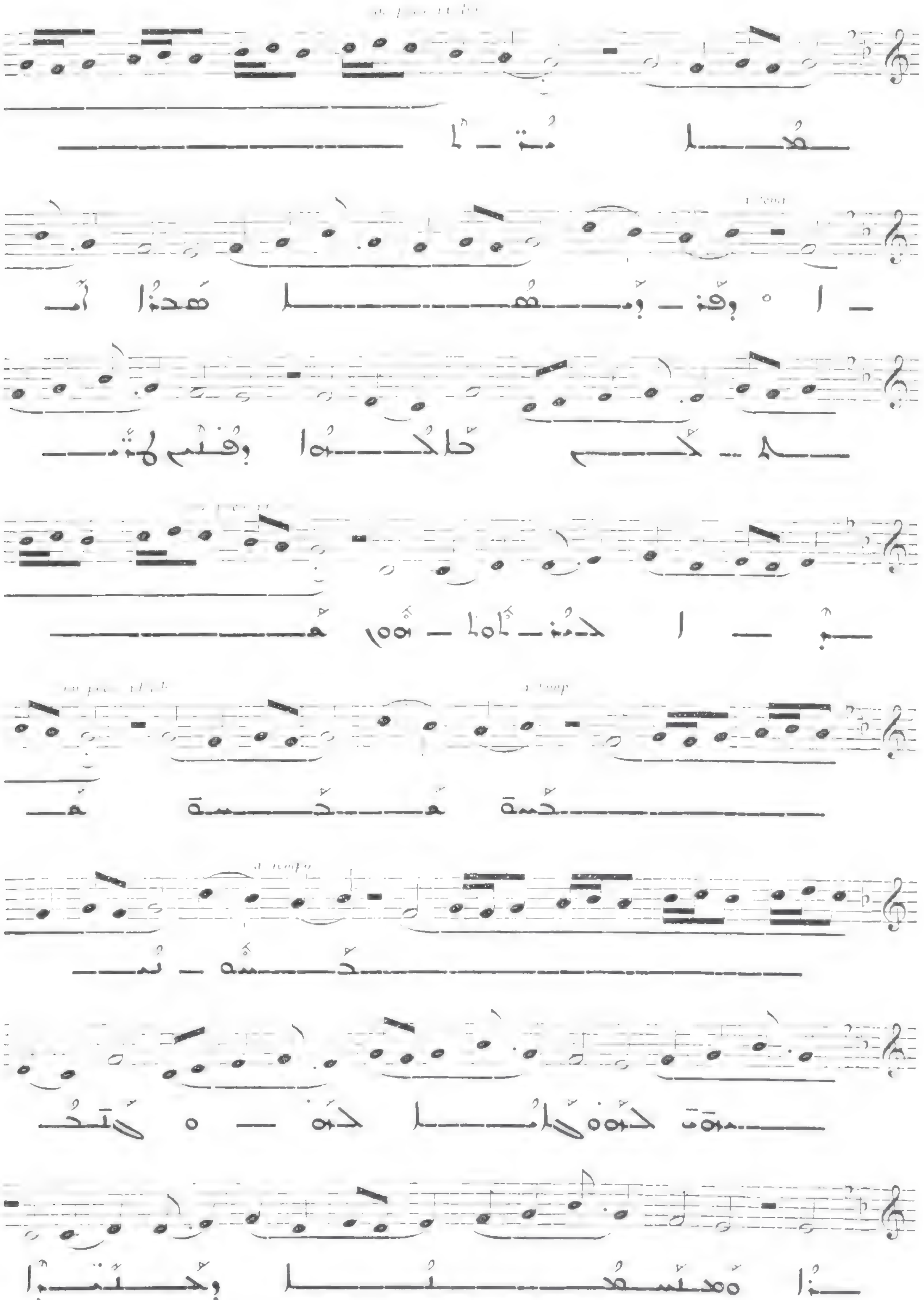

a tempo

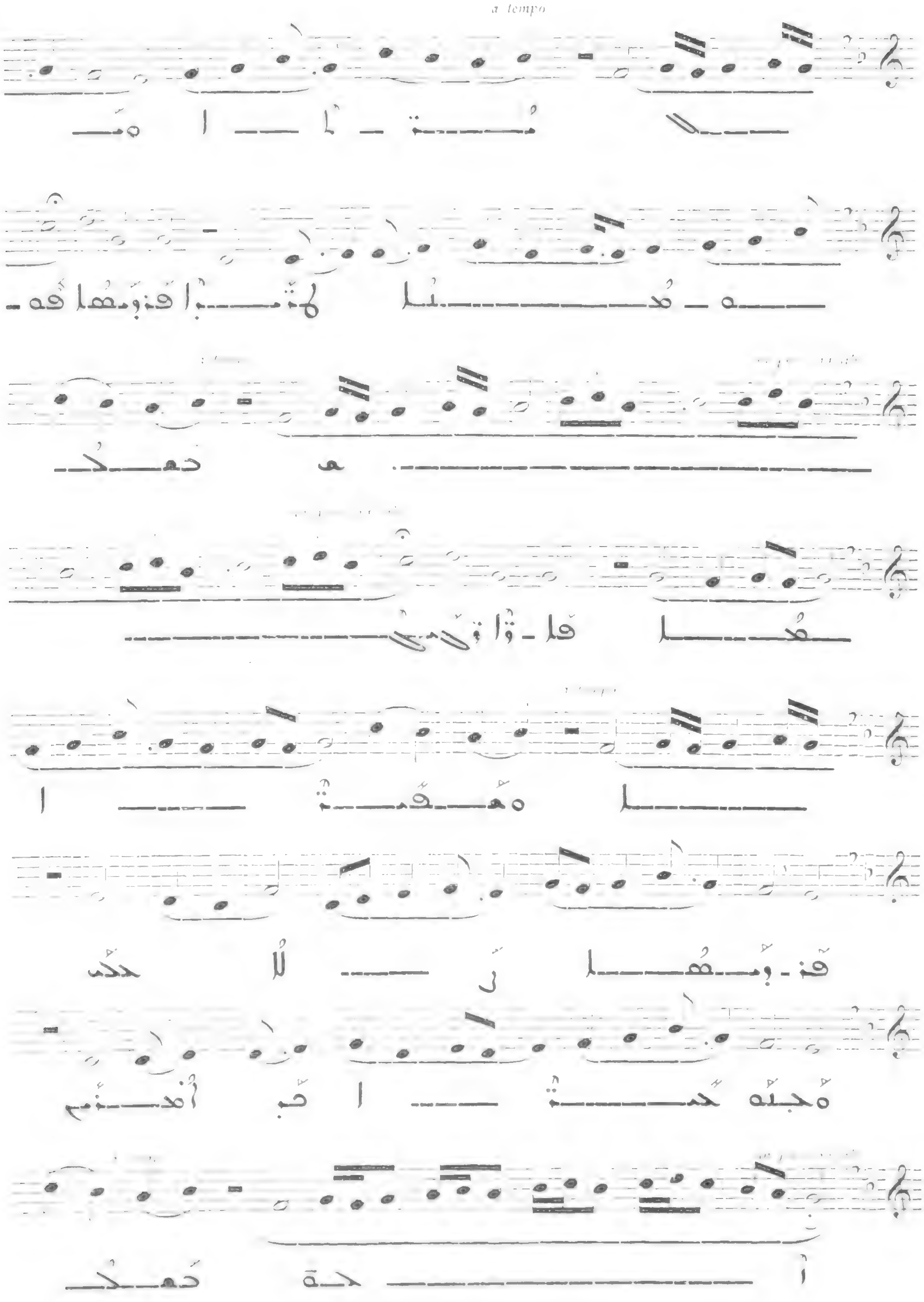

a tempo
a tempo
un poco ad lib.
a tempo
un poco ad lib.
un poco ad lib.

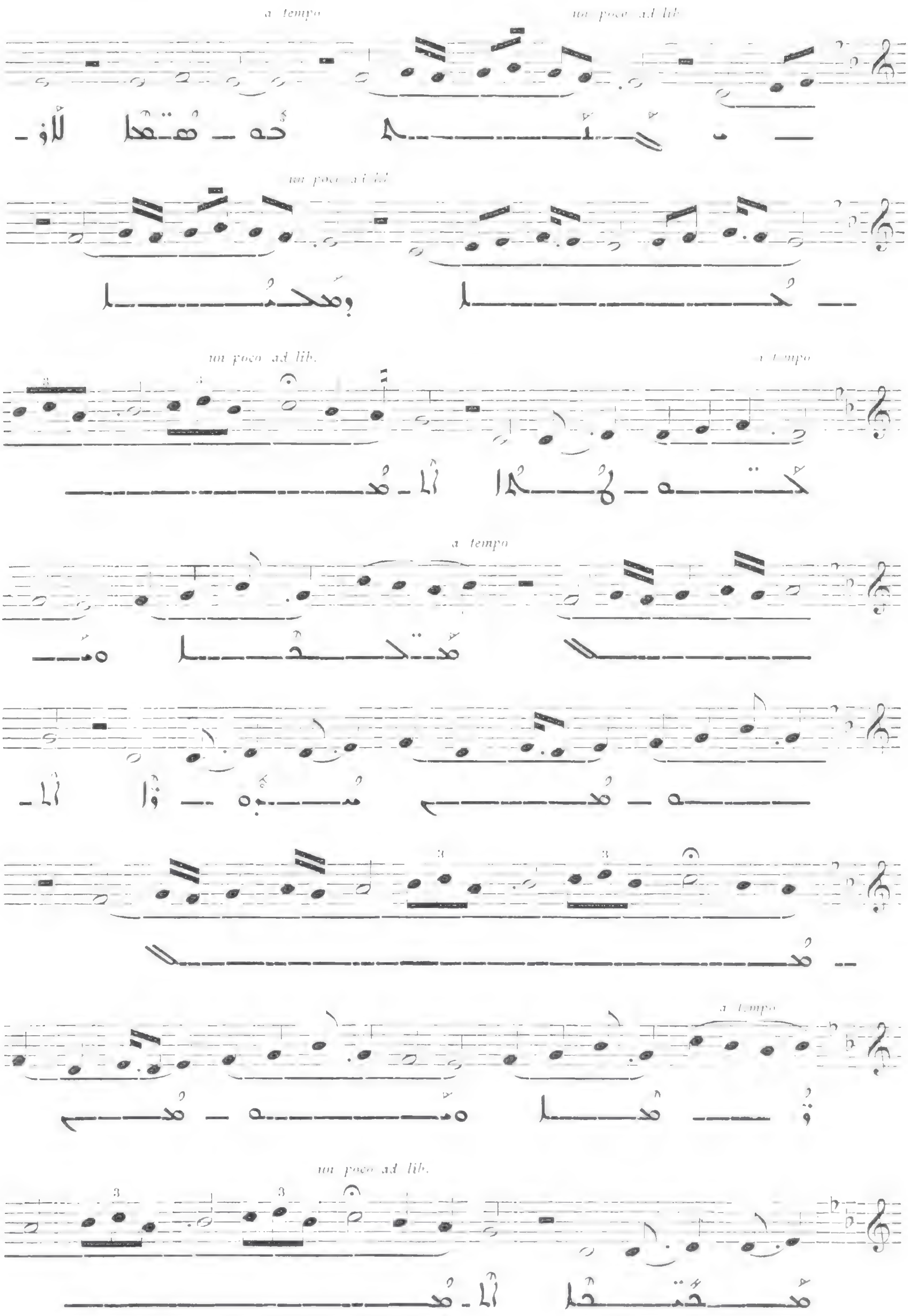


ܒܝ̈ܢܝ ܫܒ̈ܝ ܒܫܘܪܝܗܝ 807






a tempo

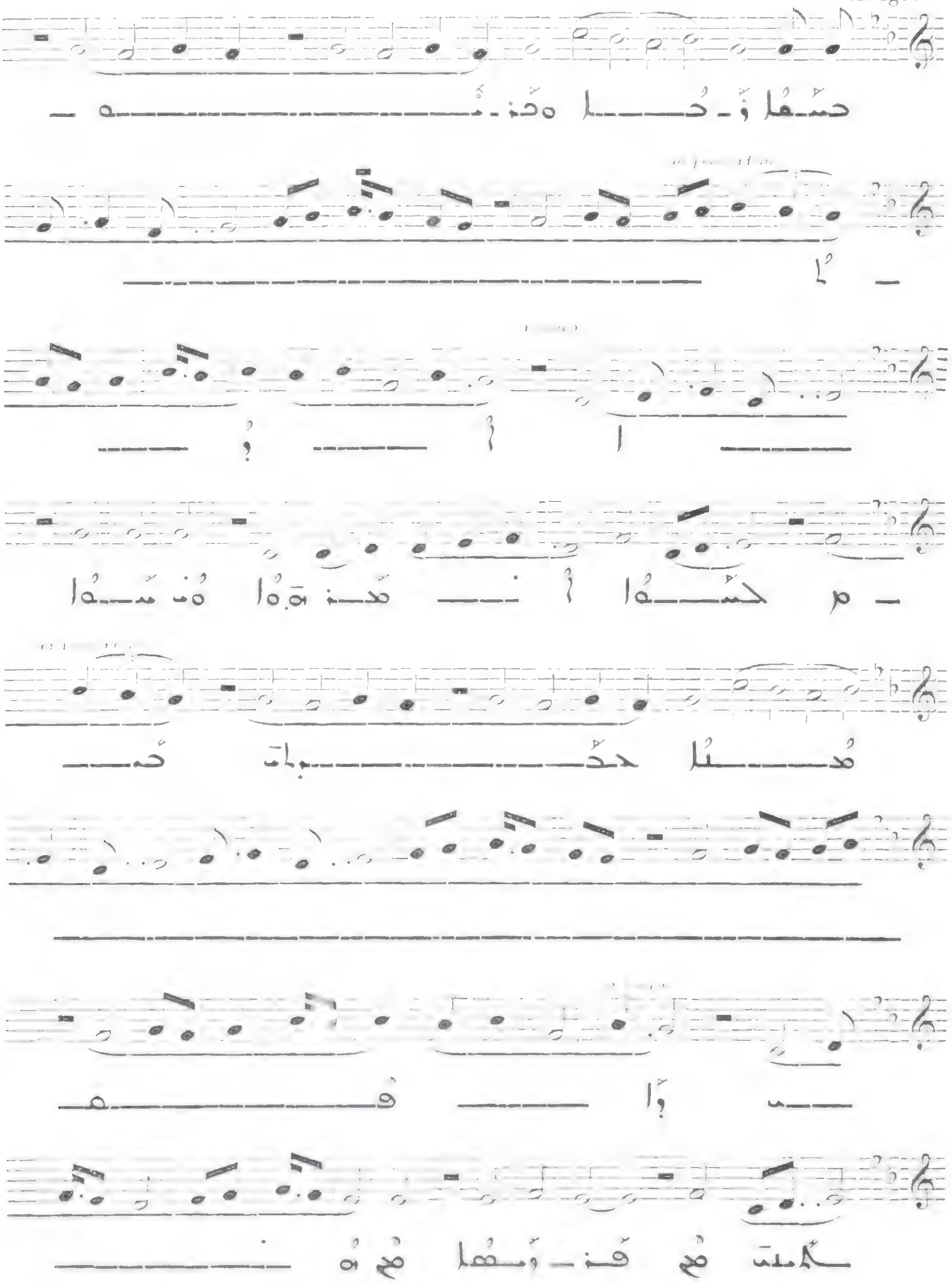

a tempo
un poco ad lib.
un poco ad lib.
un poco ad lib.
a tempo
a tempo
a tempo
un poco ad lib.

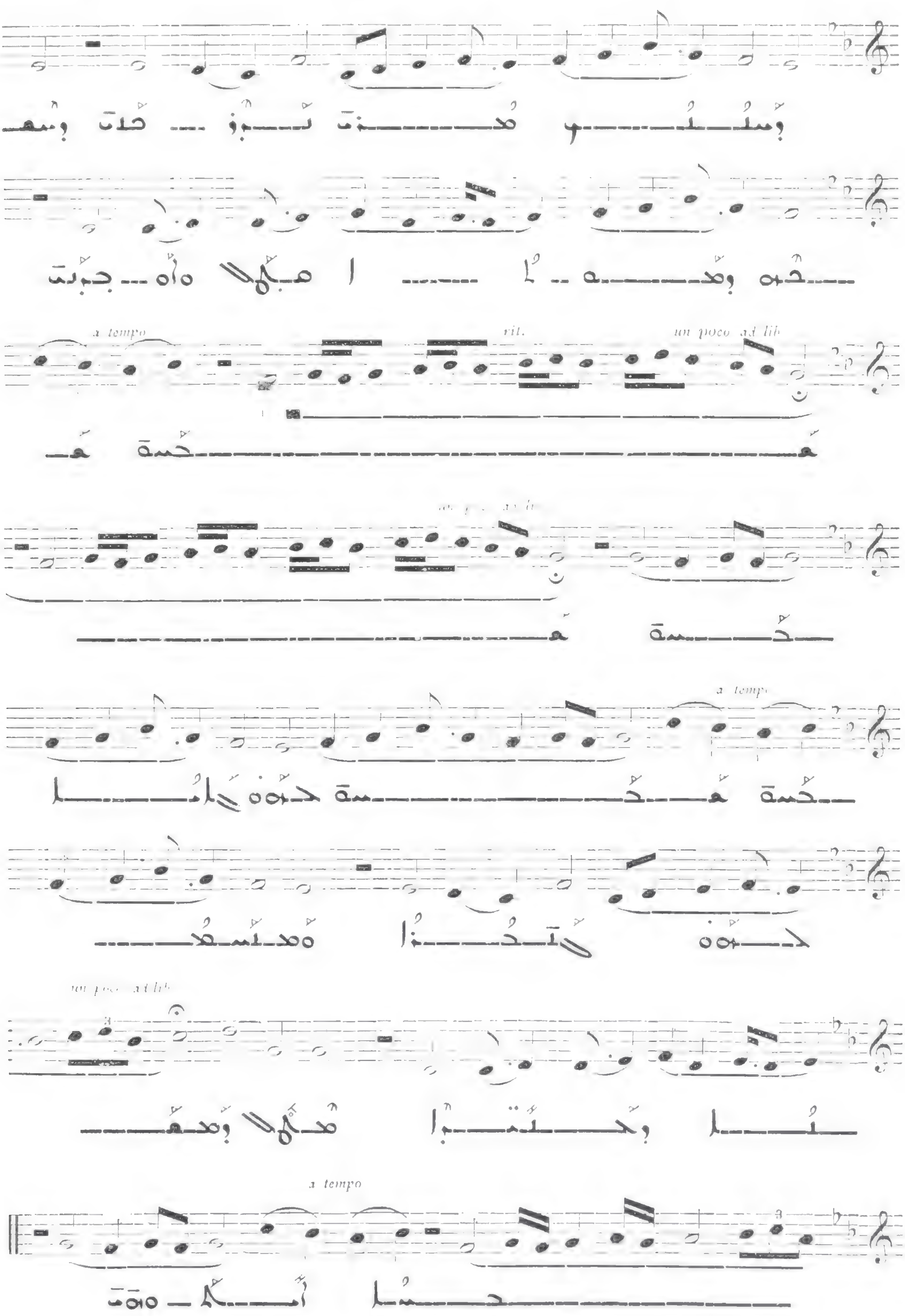
806

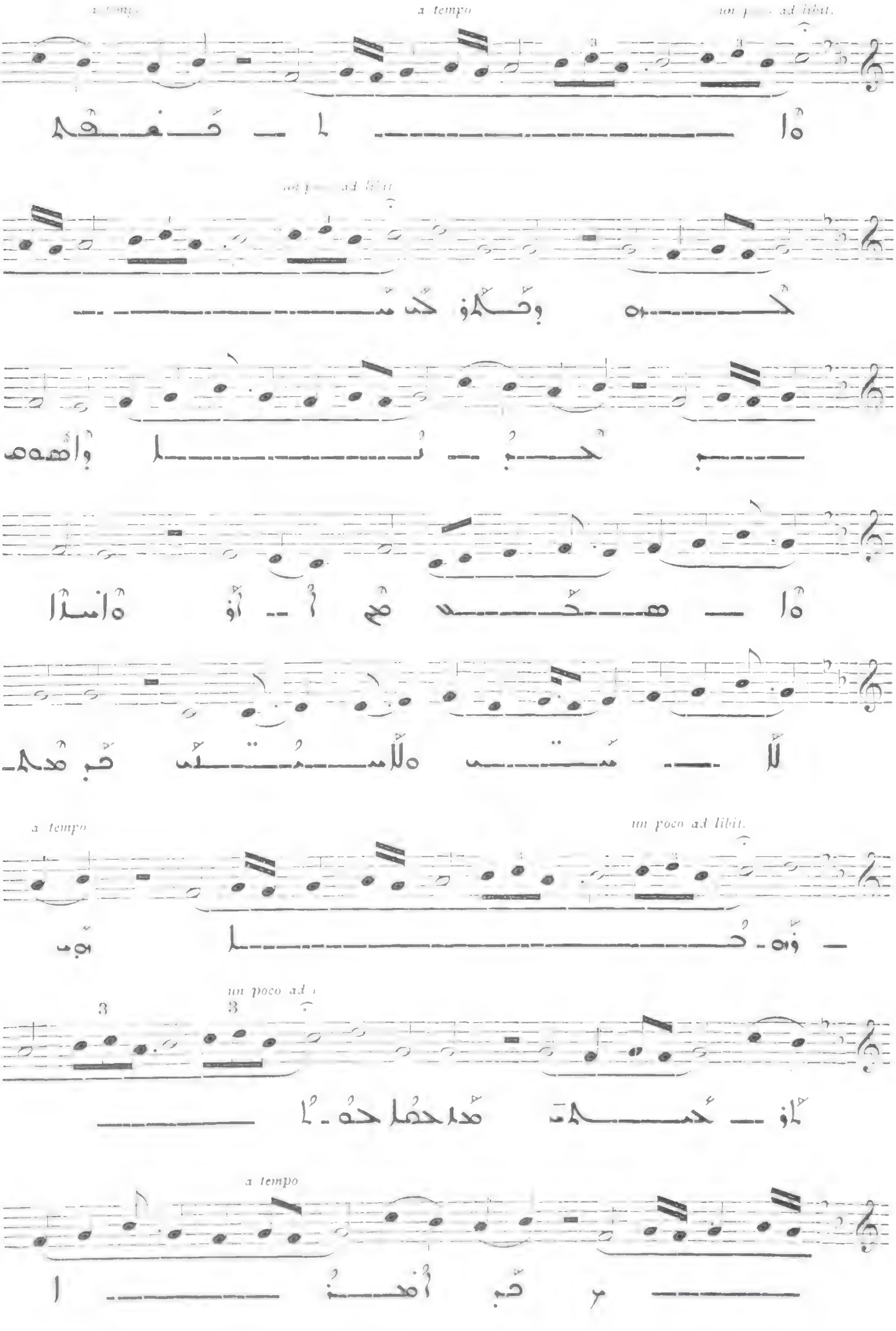
ܒܫܡܐ ܕܐܒܐ ܘܒܪܐ

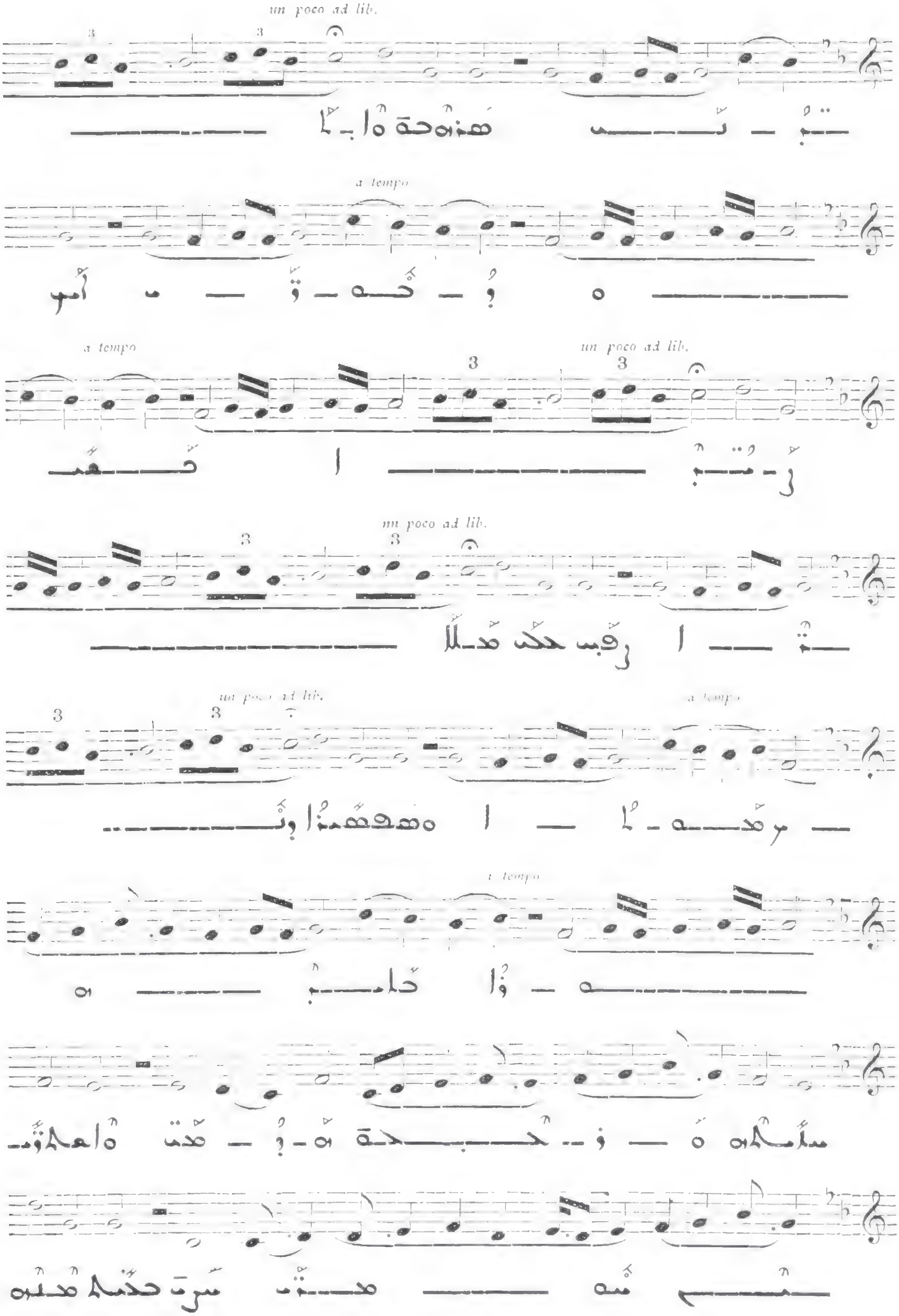
Allegro

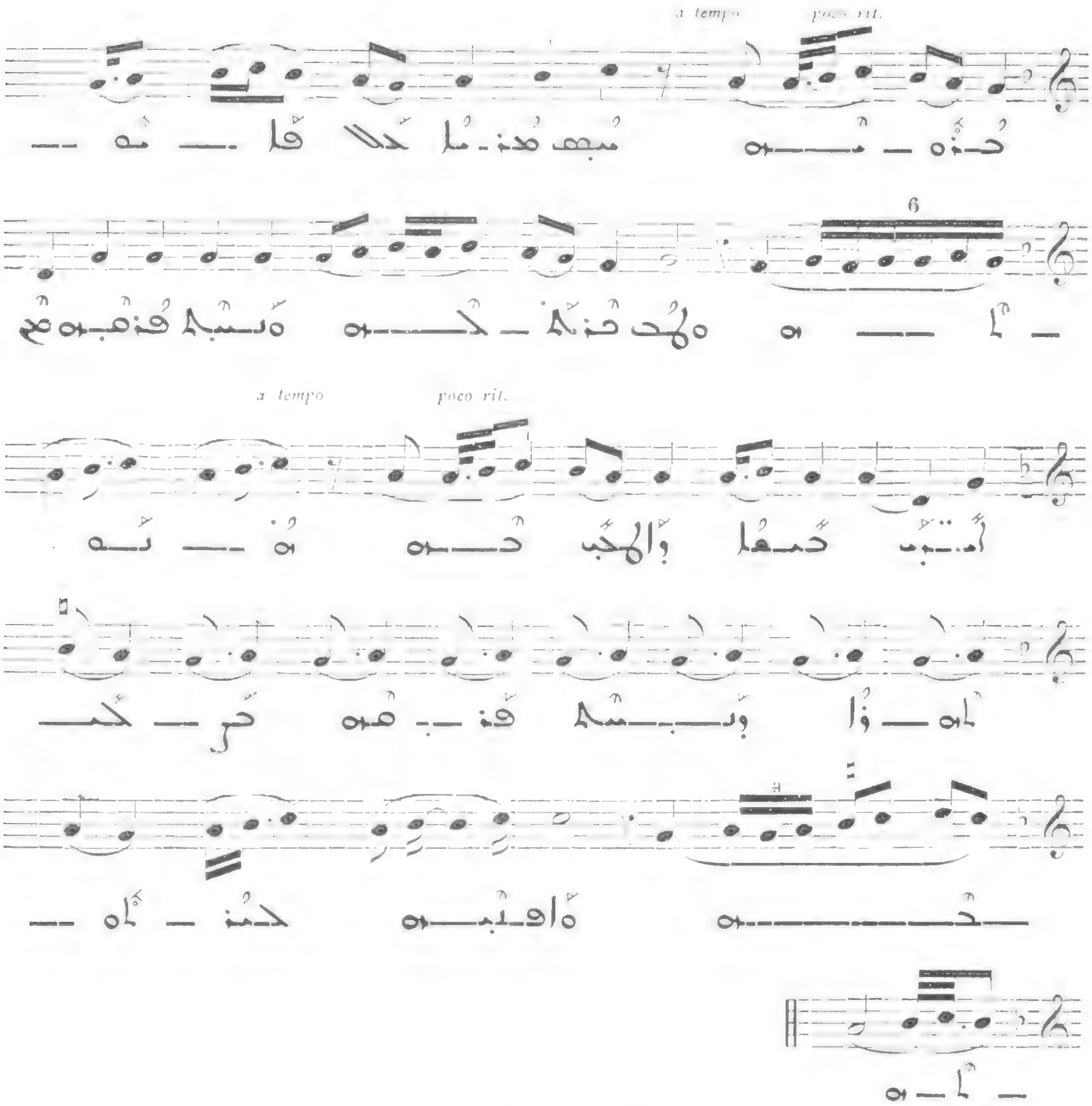
I



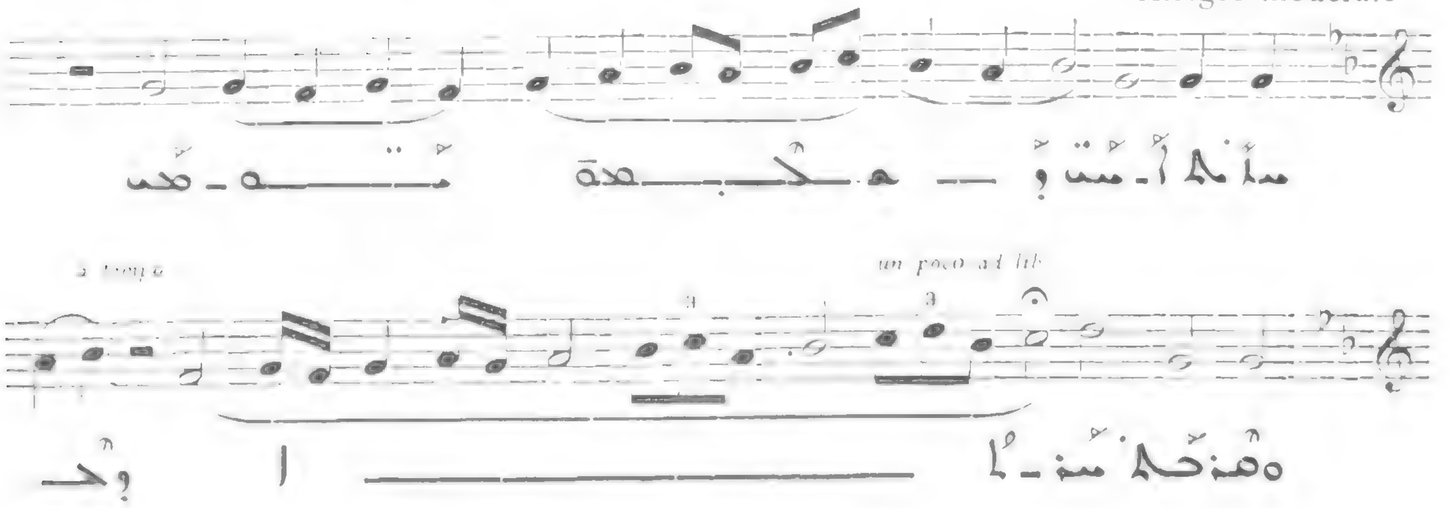

a tempo
rit.
un poco ad lib
a tempo
un poco ad lib
a tempo

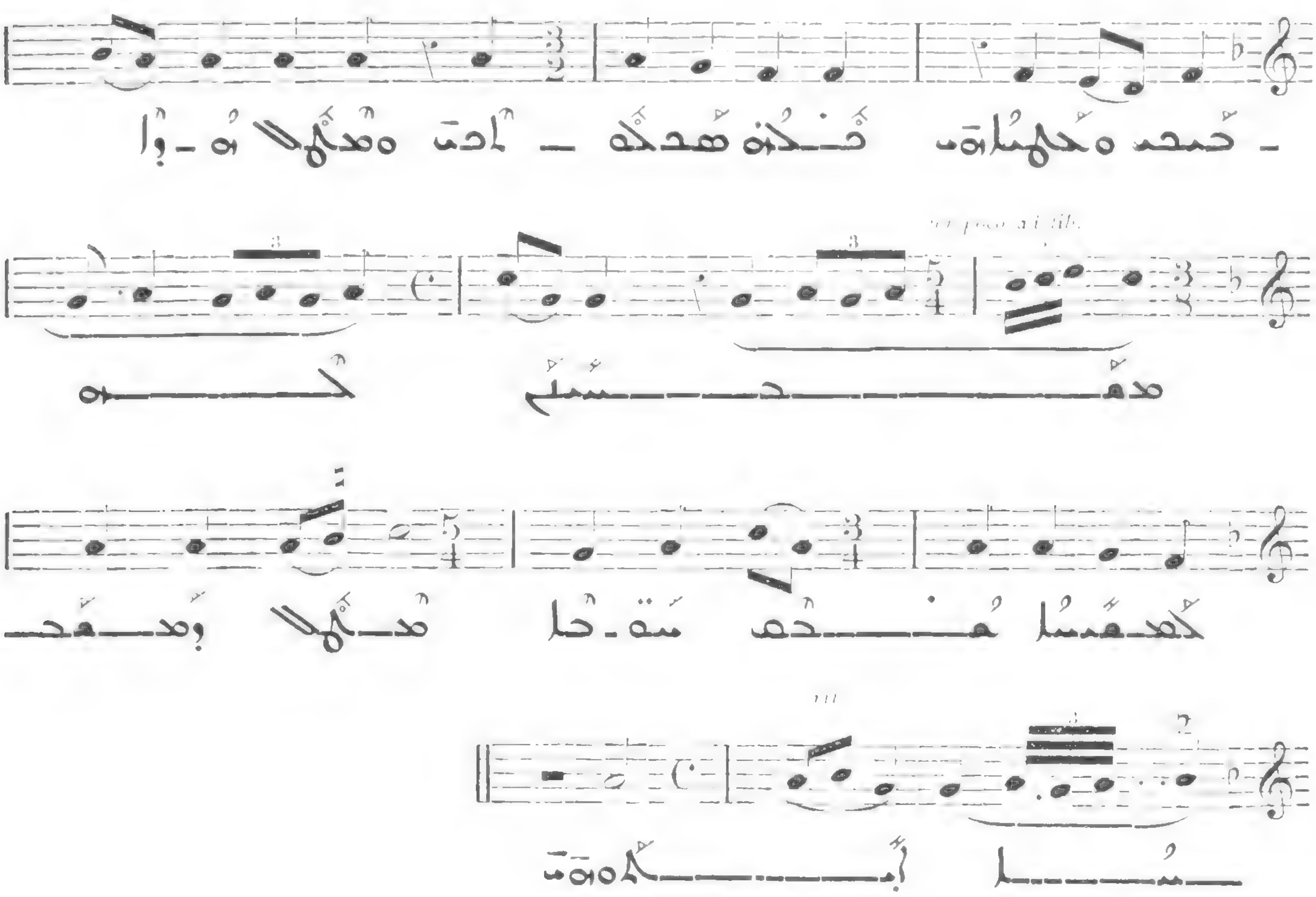

a tempo
un poco ad libit.
a tempo
un poco ad libit.
a tempo


un poco ad lib.
a tempo
a tempo
un poco ad lib.
un poco ad lib.
un poco ad lib.
a tempo
a tempo

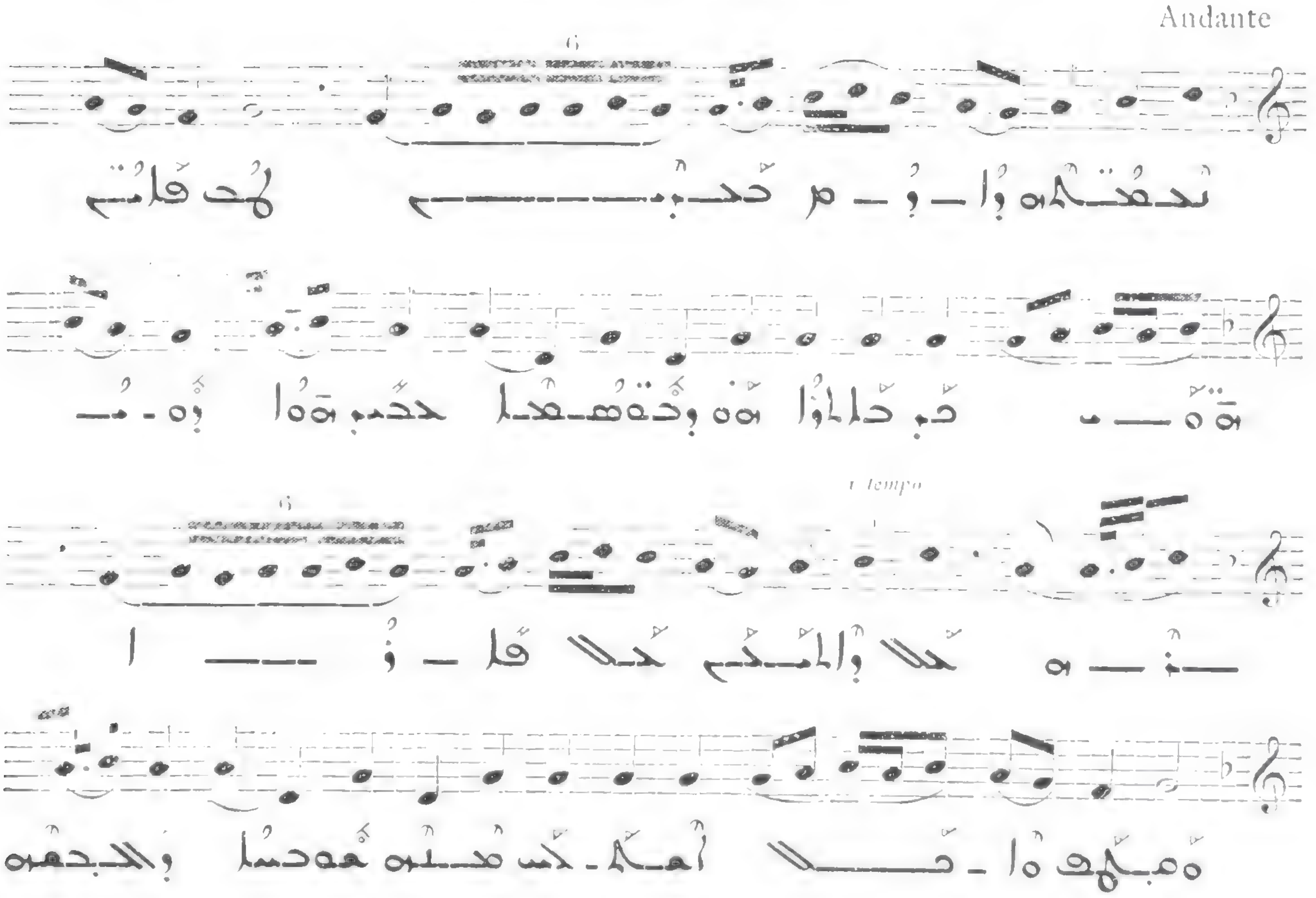

a tempo
poco rit.
6
a tempo
poco rit.

805

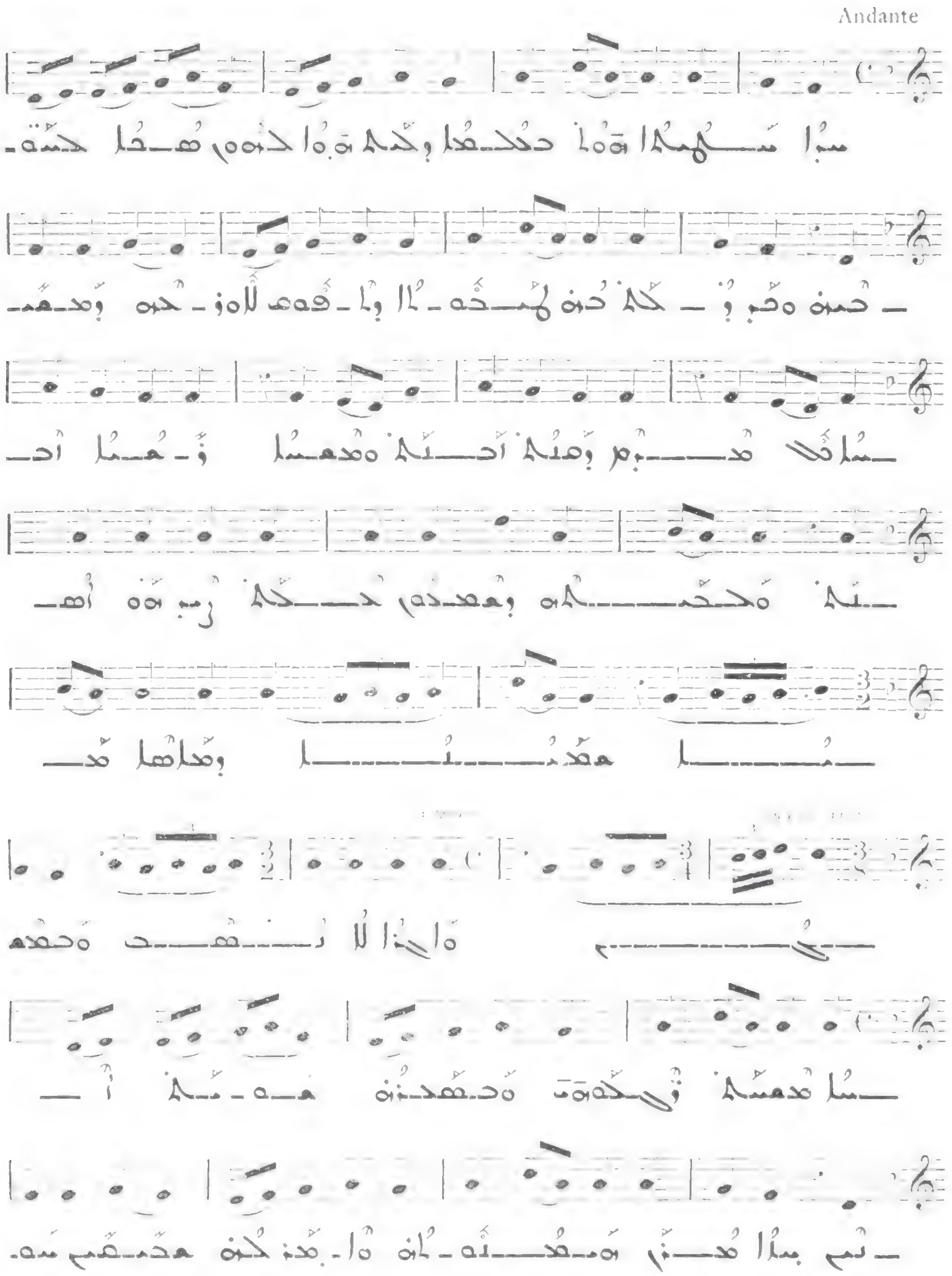

Allegro moderato
I
a tempo
un poco ad lib



804



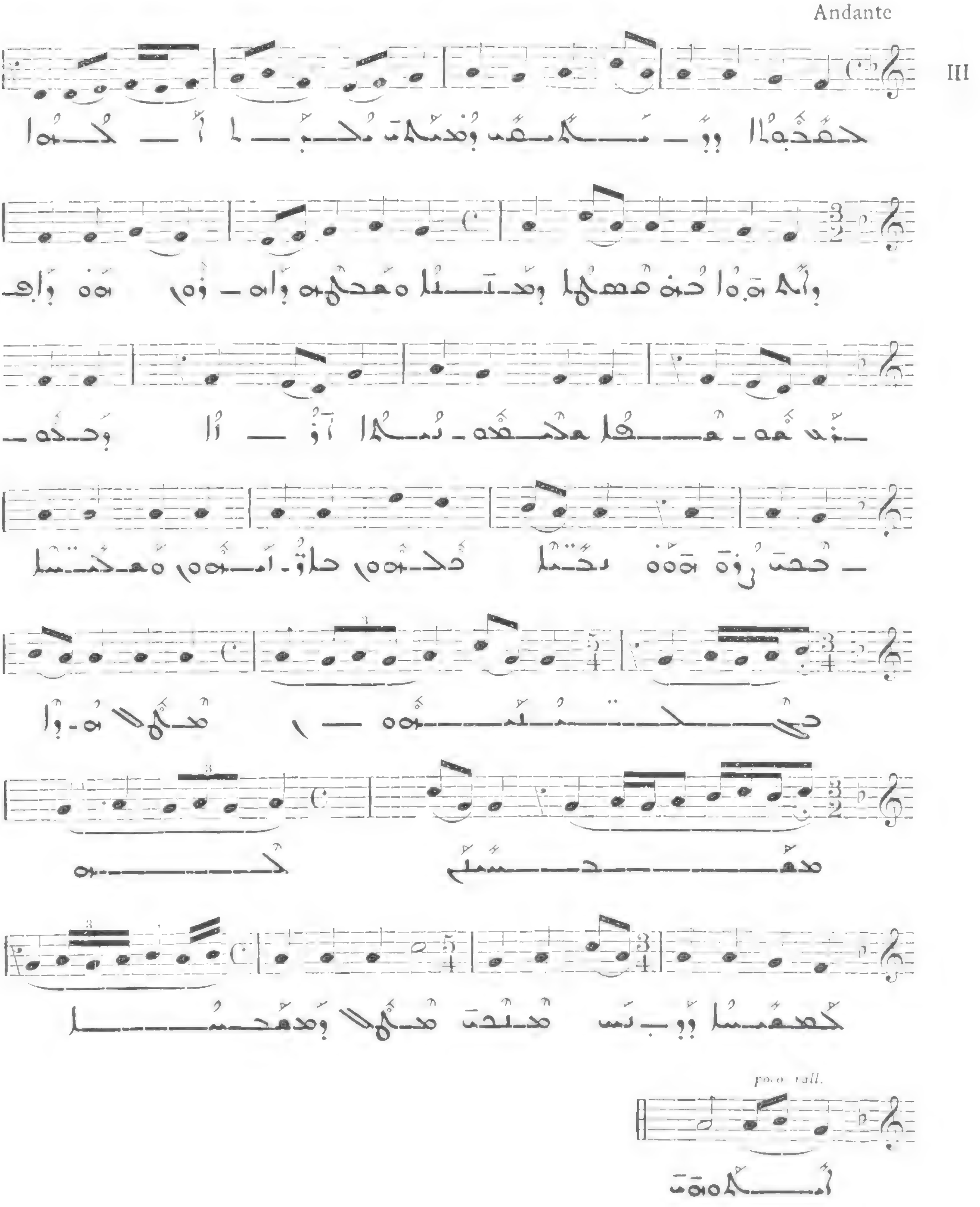
803

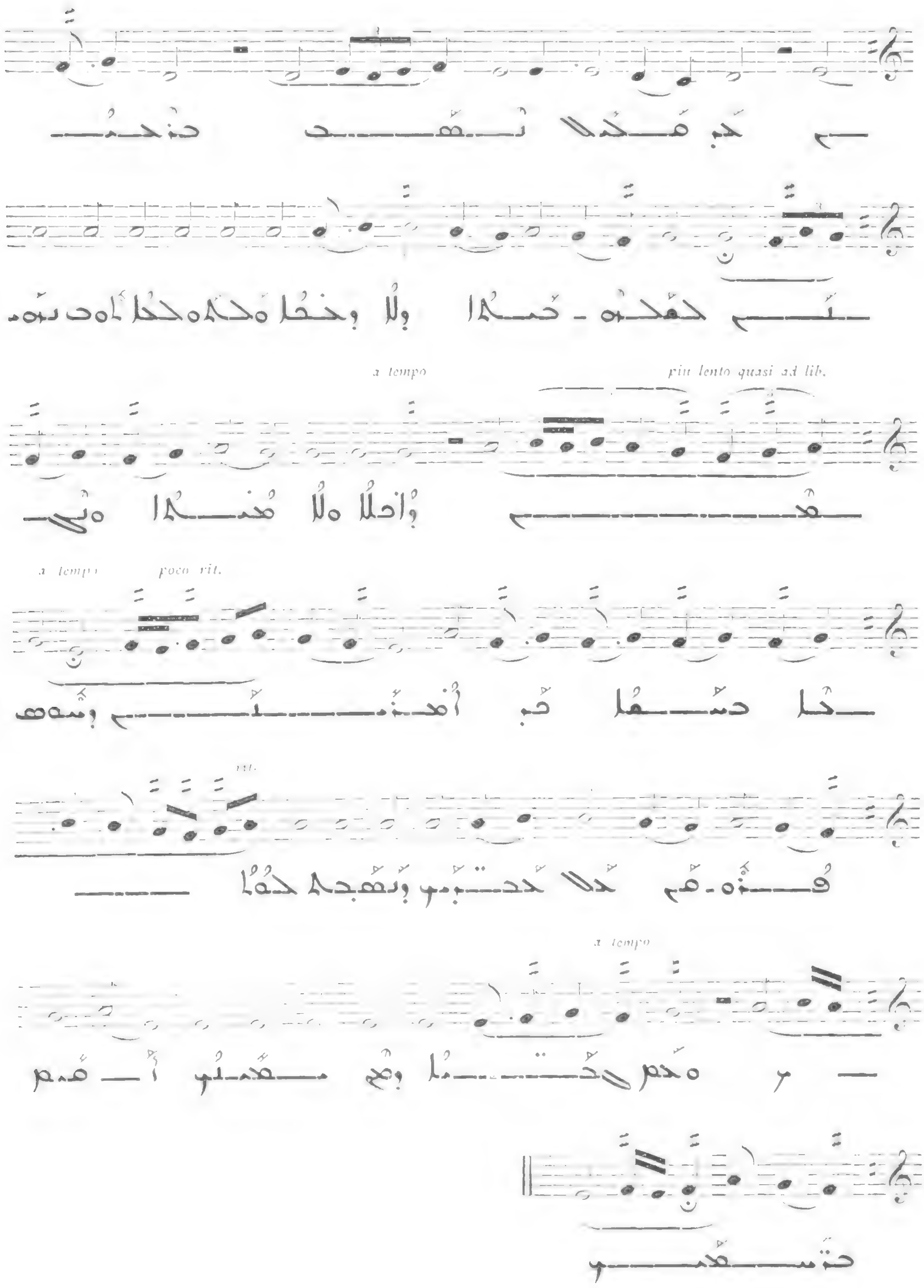


ܩܝܡܐ ܠܟܘܡܪ̈ܐ

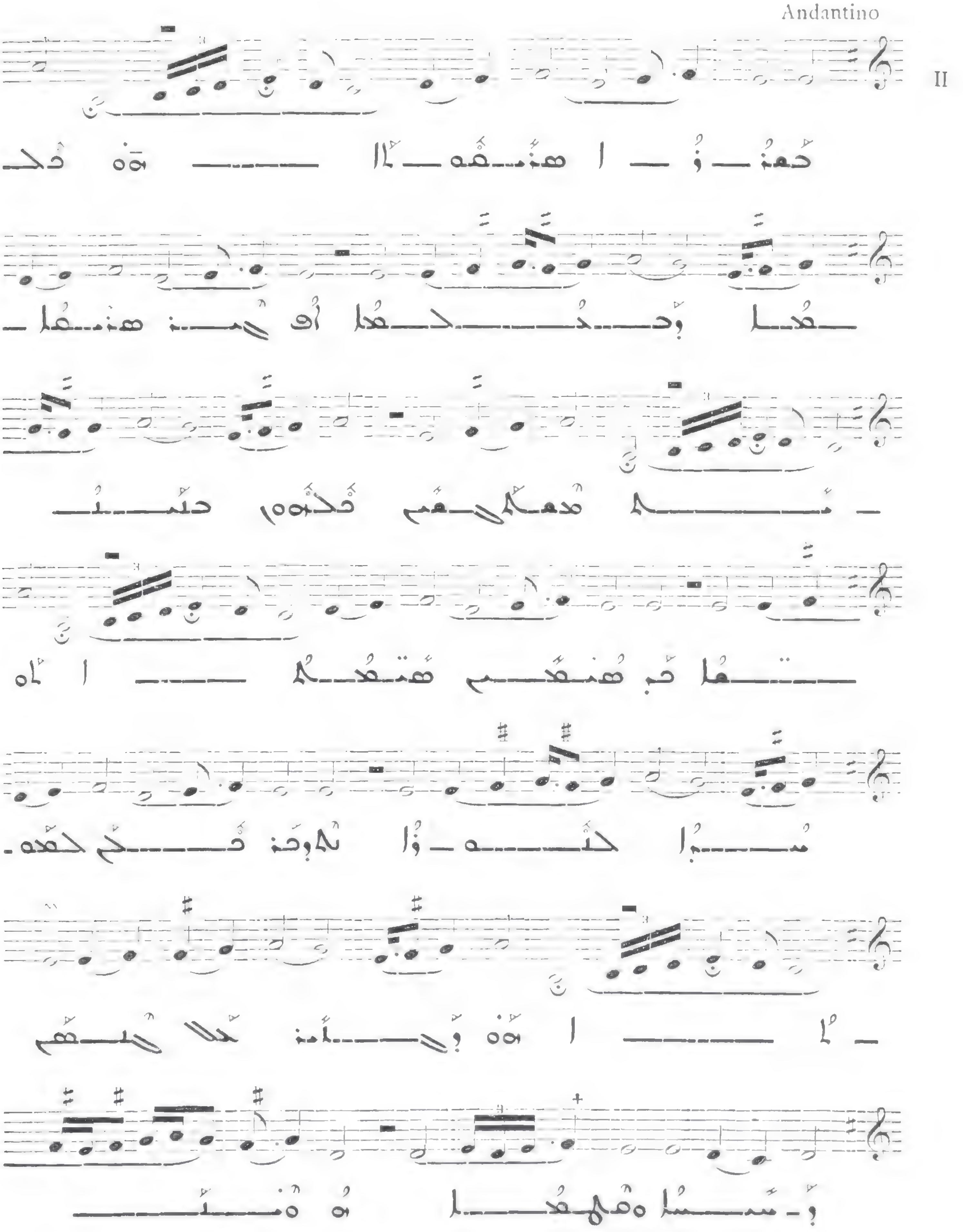
ܒܦܘܩܕܢܐ ܕܫܡܥܘܢ

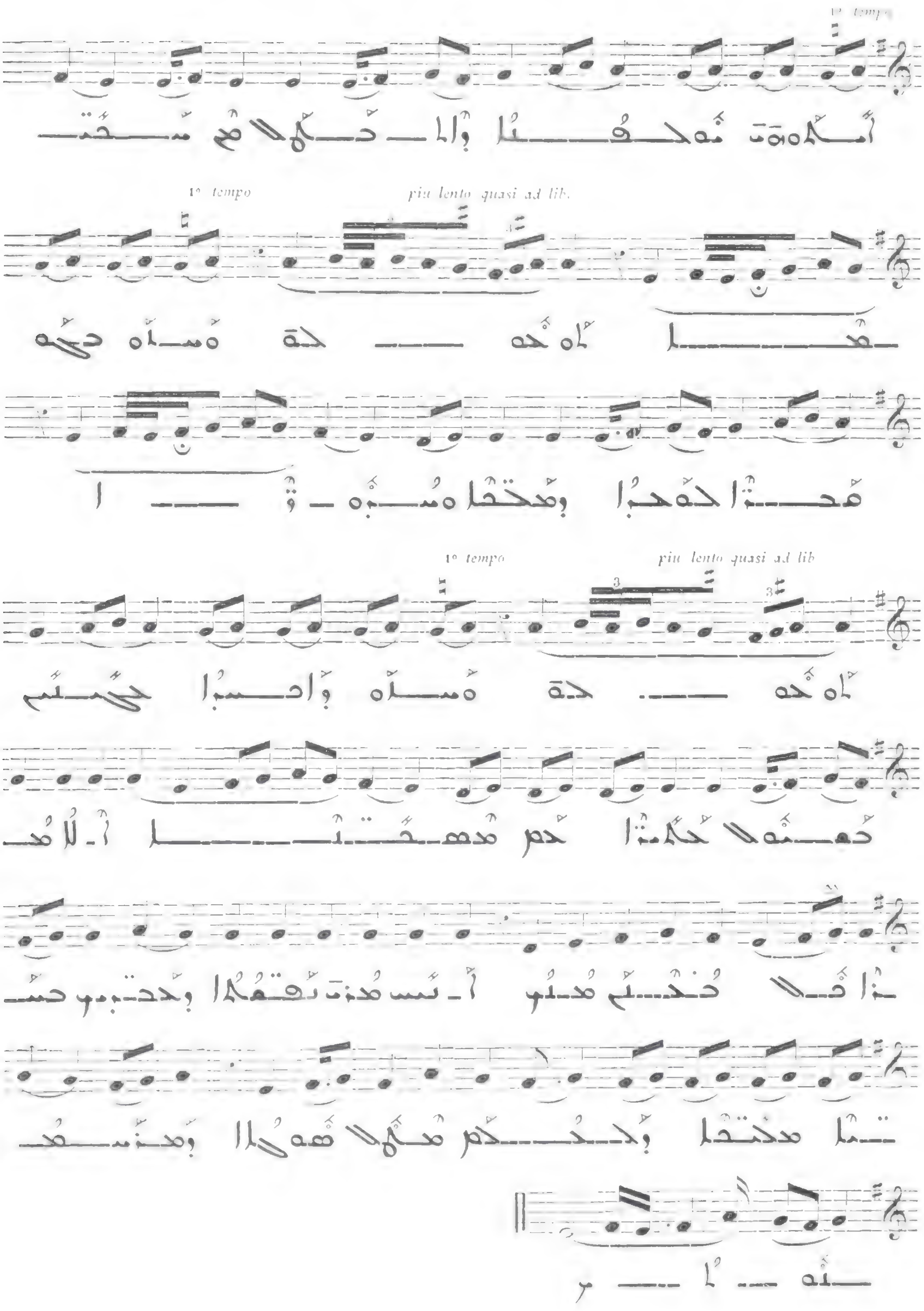
802

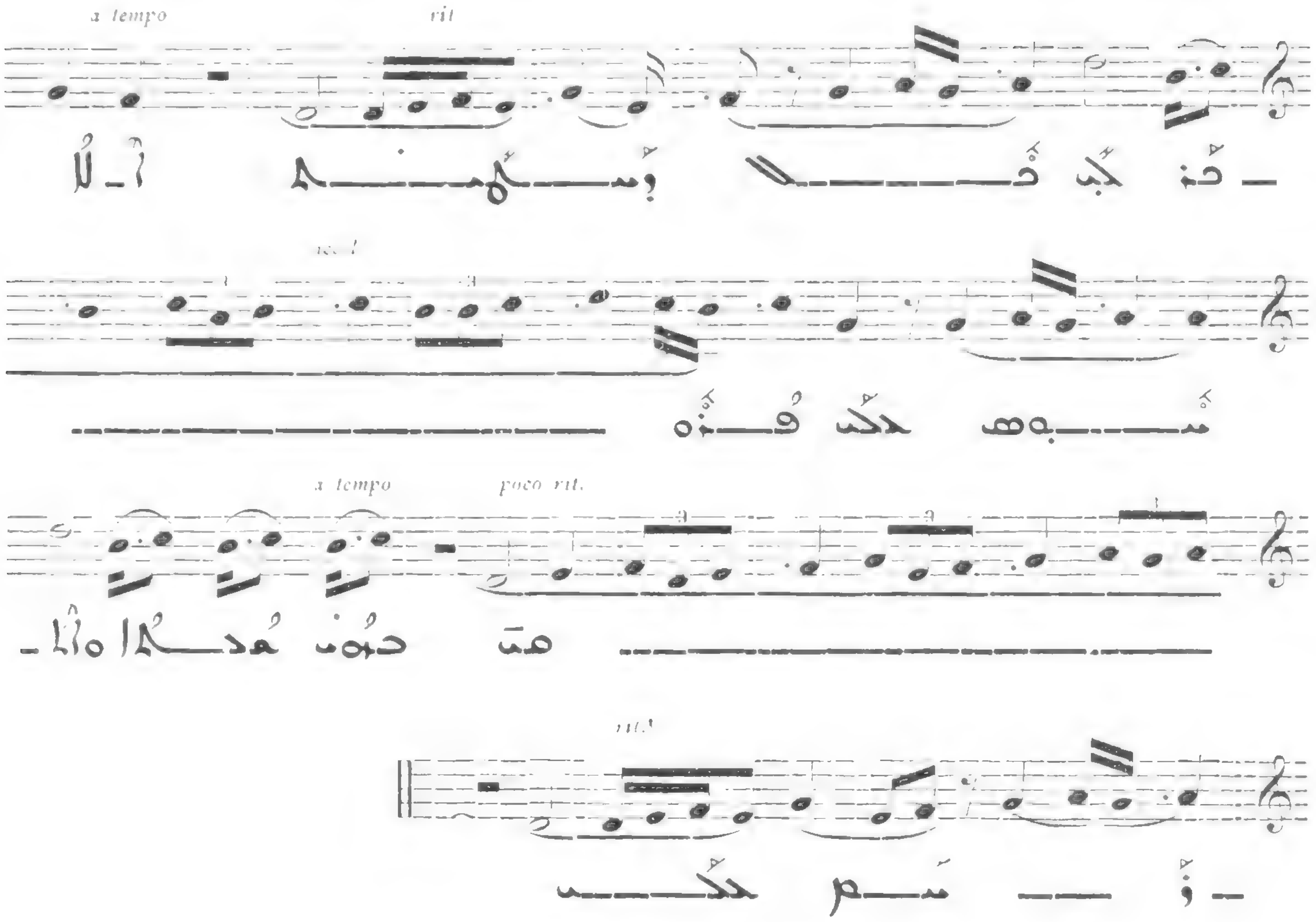



a tempo
più lento quasi ad lib.
a tempo
poco rit.
rit.
a tempo

801



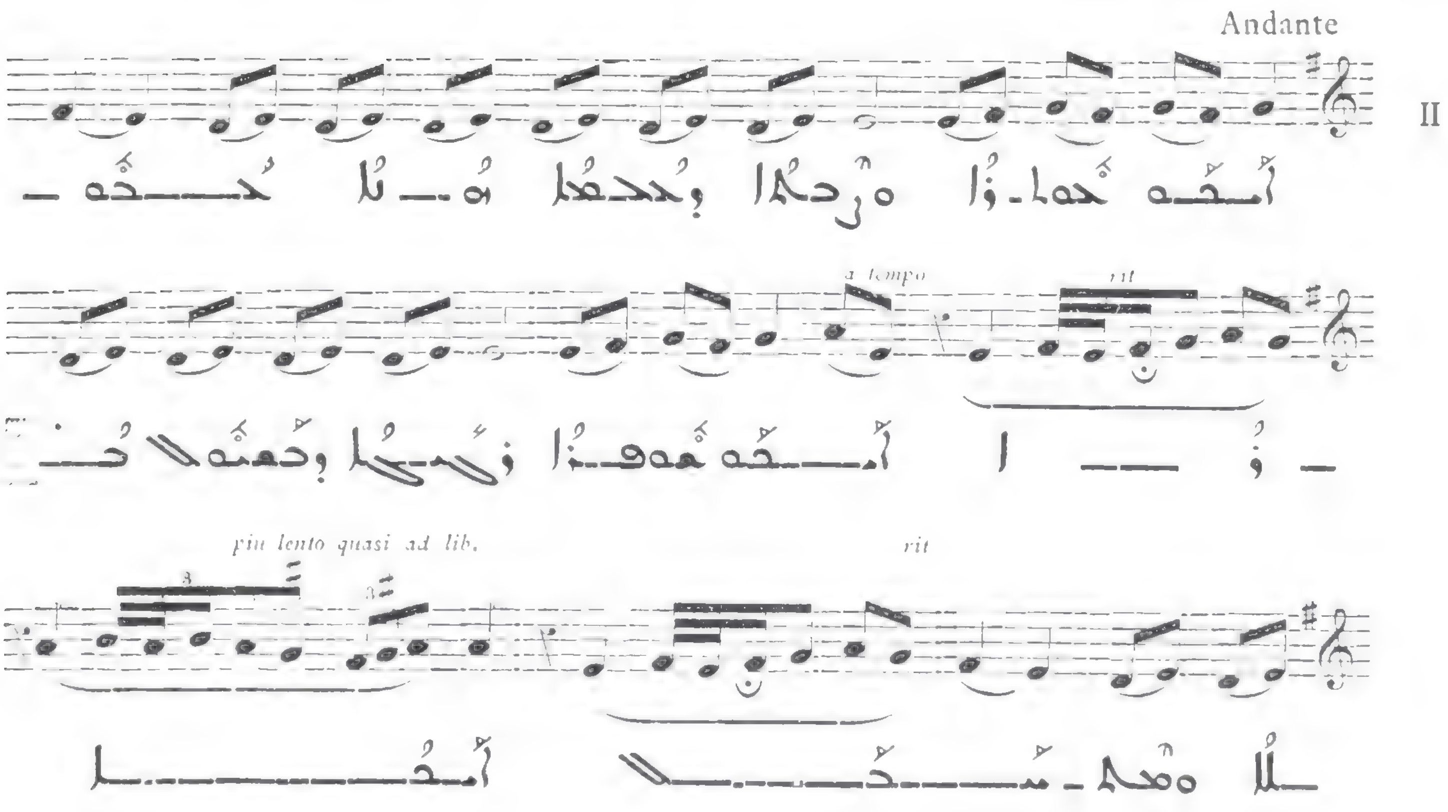

1° tempo
1° tempo
più lento quasi ad lib.
1° tempo
più lento quasi ad lib.

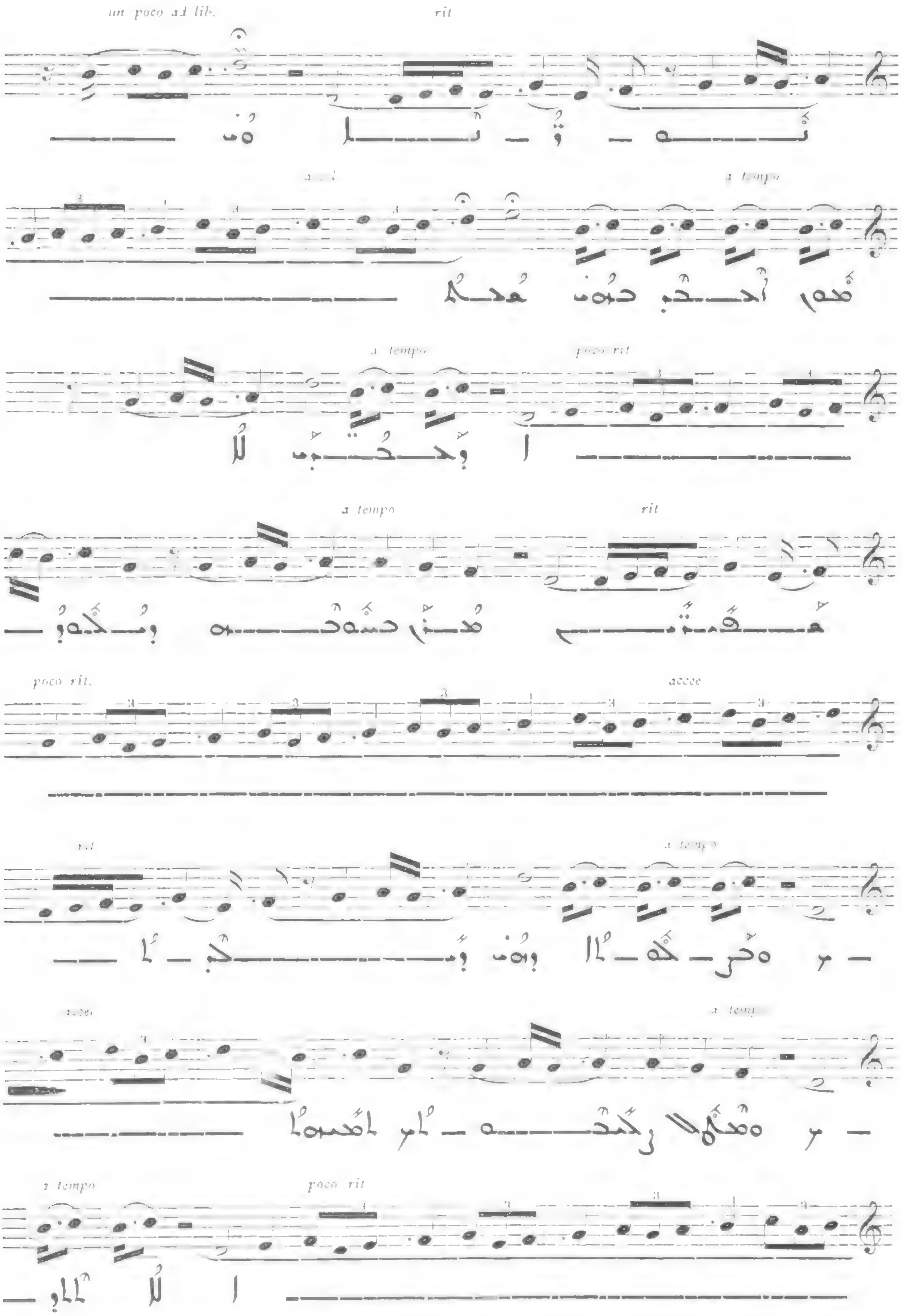


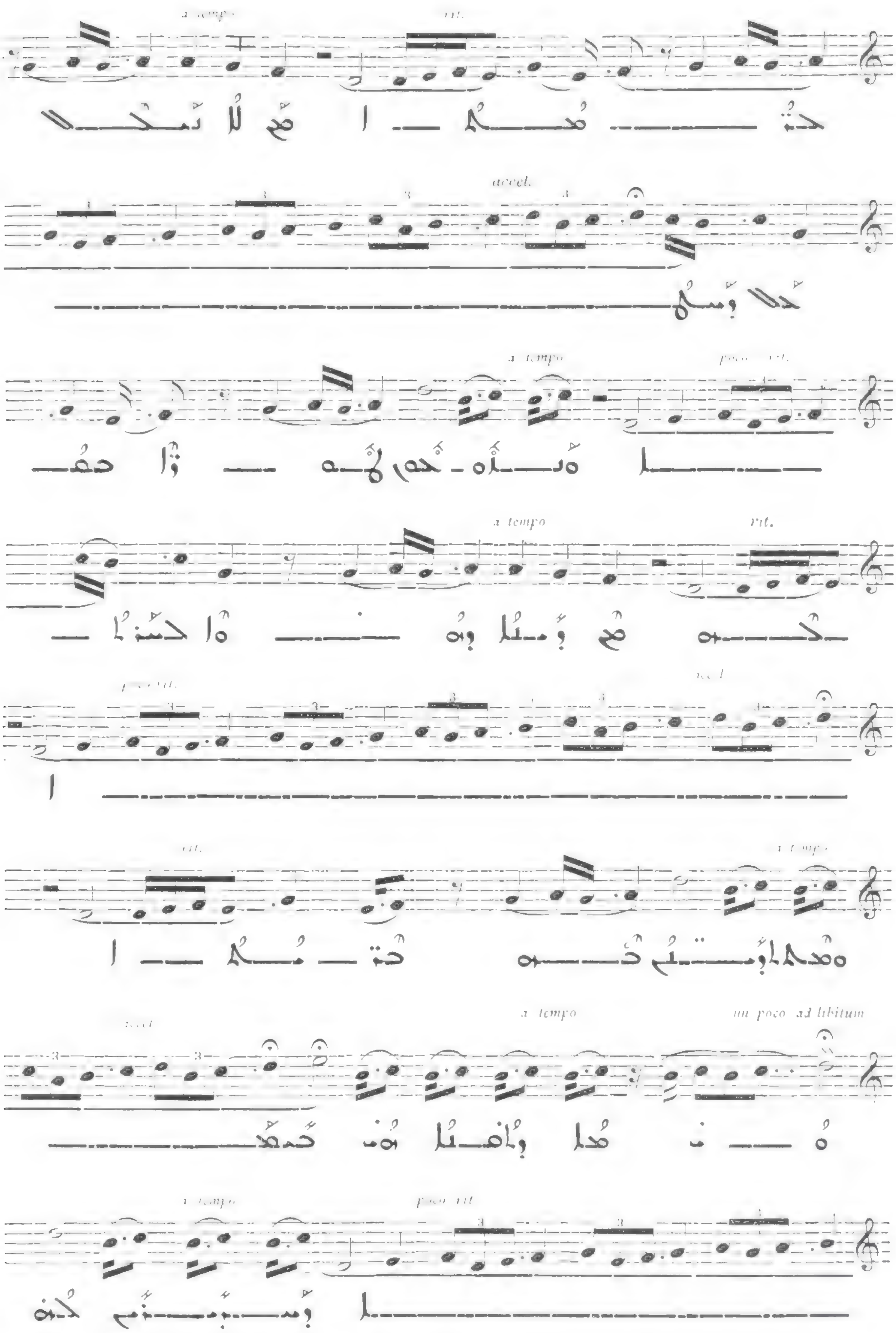
ܩܘܠܐ ܠܐܘܪܫܠܡܐ

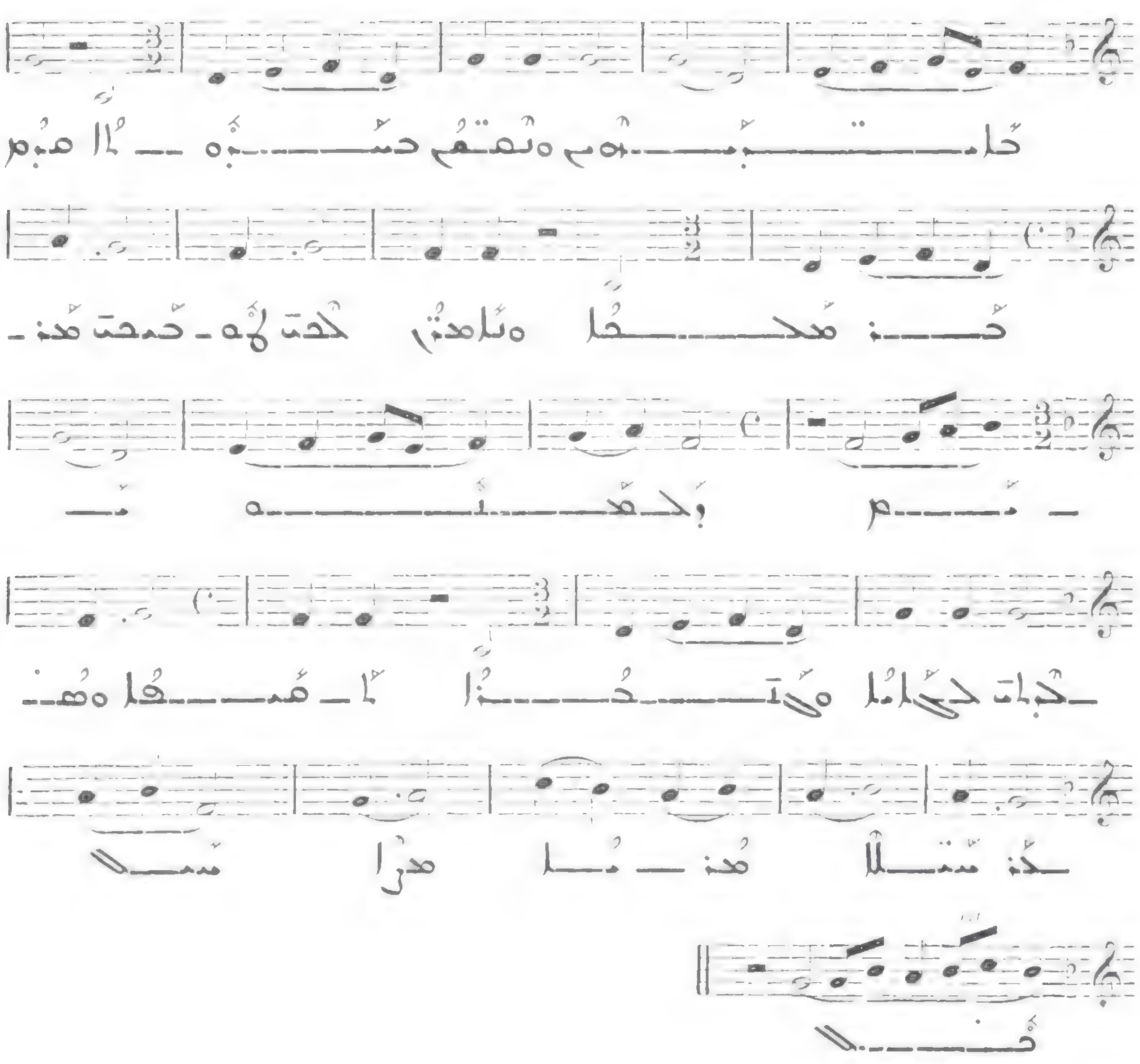
ܐܒܘܢ ܕܒܫܡܝܐ

800



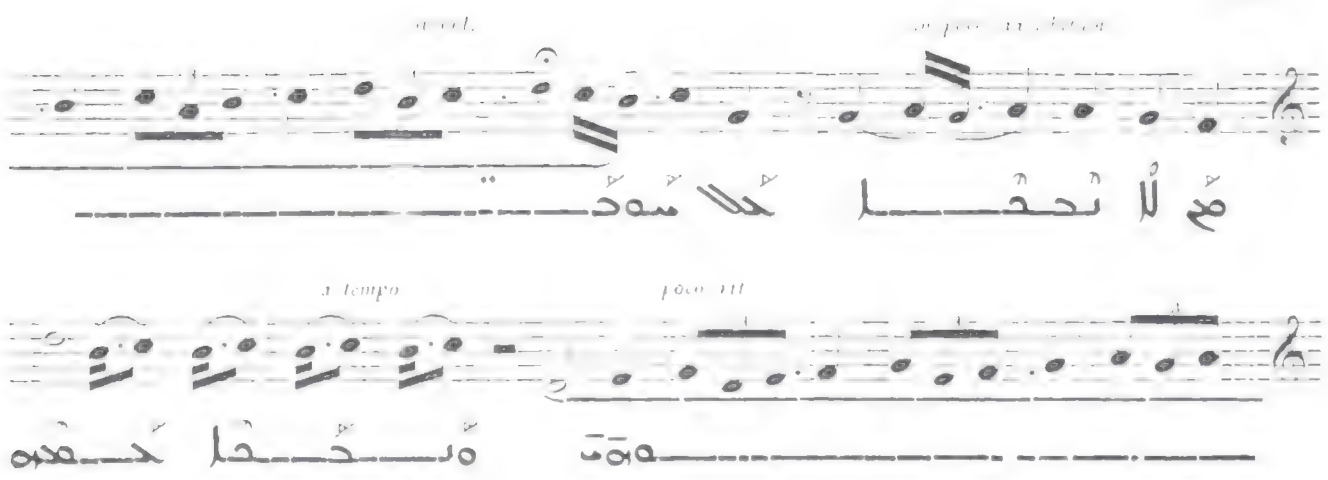

un poco ad lib.
rit
a tempo
a tempo
poco rit
a tempo
rit
poco rit.
a tempo
poco rit

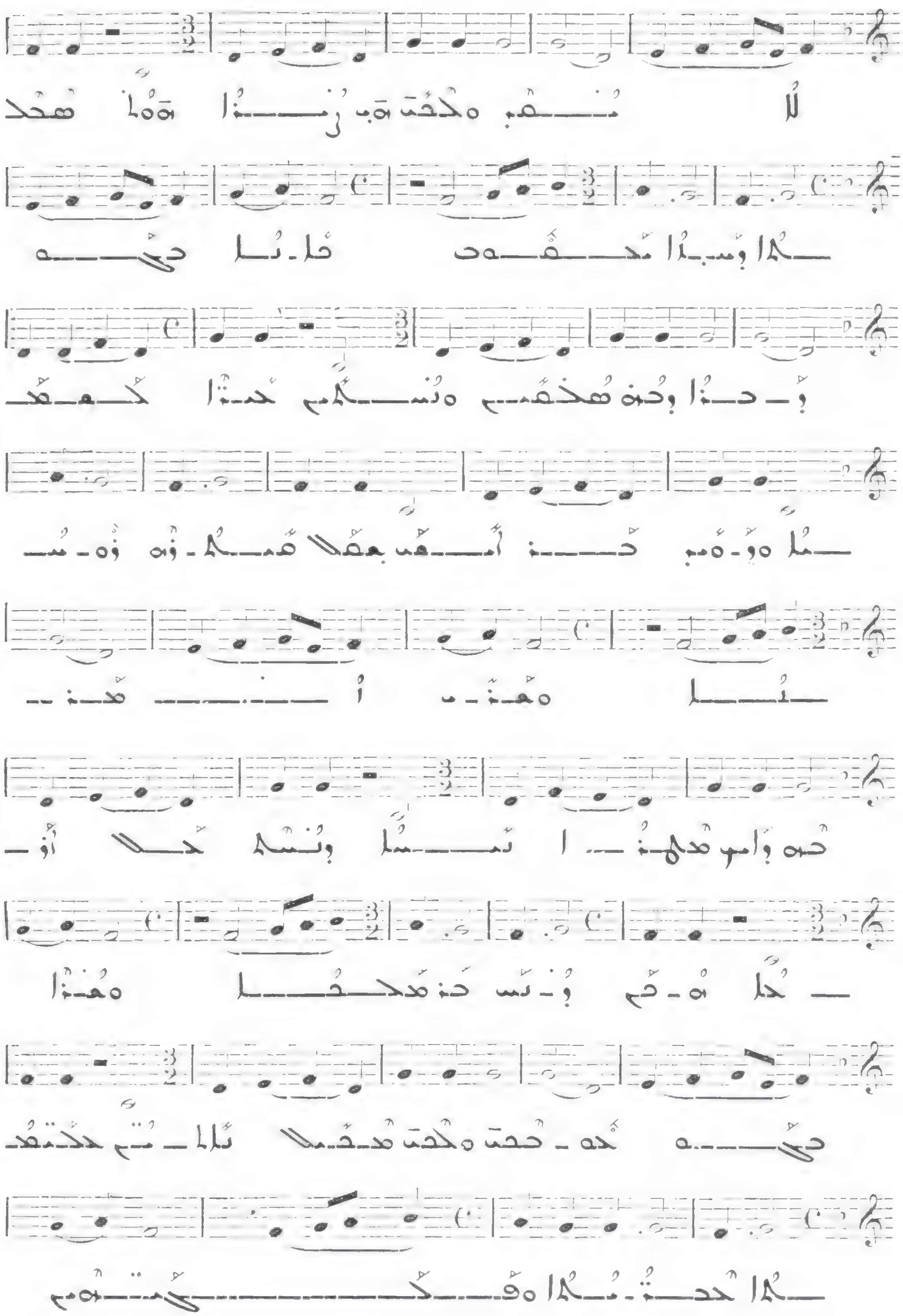

a tempo
rit.
accel.
a tempo
poco rit.
a tempo
rit.
poco rit.
rit.
a tempo
a tempo
un poco ad libitum
a tempo
poco rit

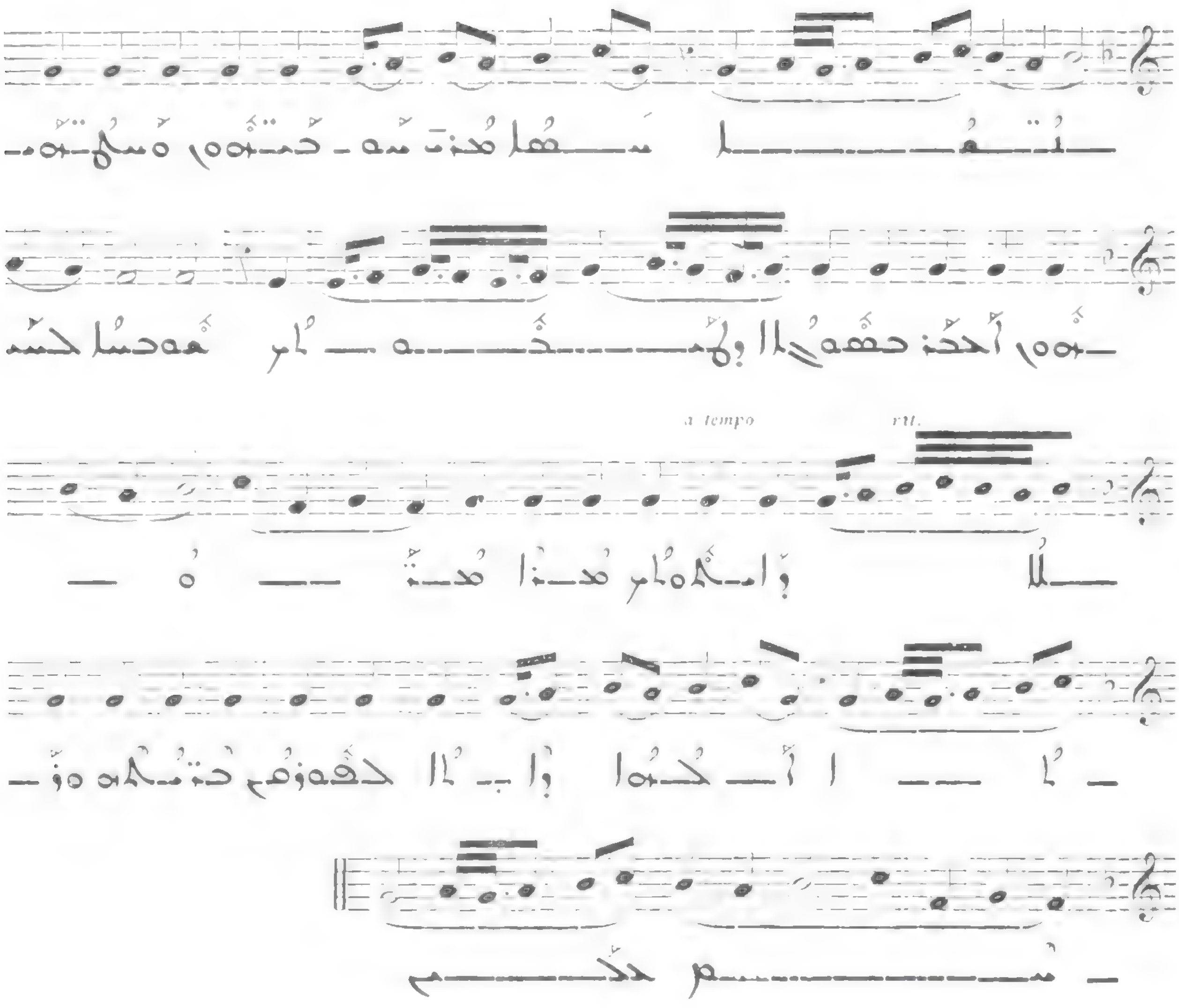


799

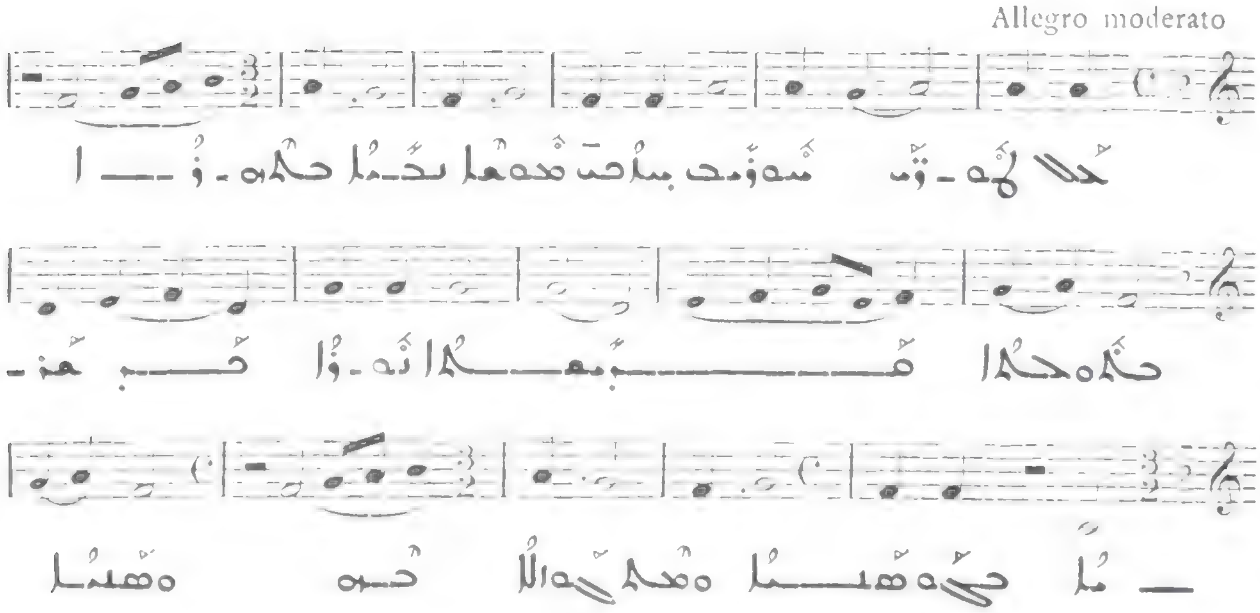
Andante



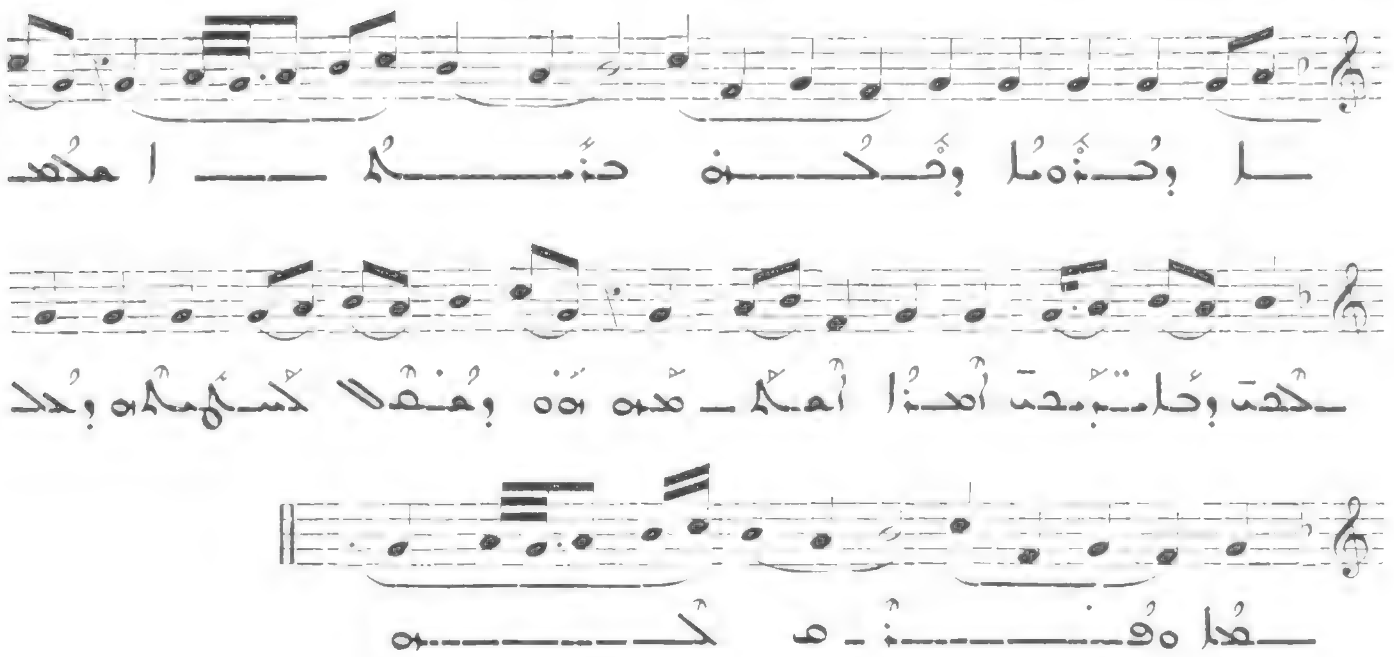




798



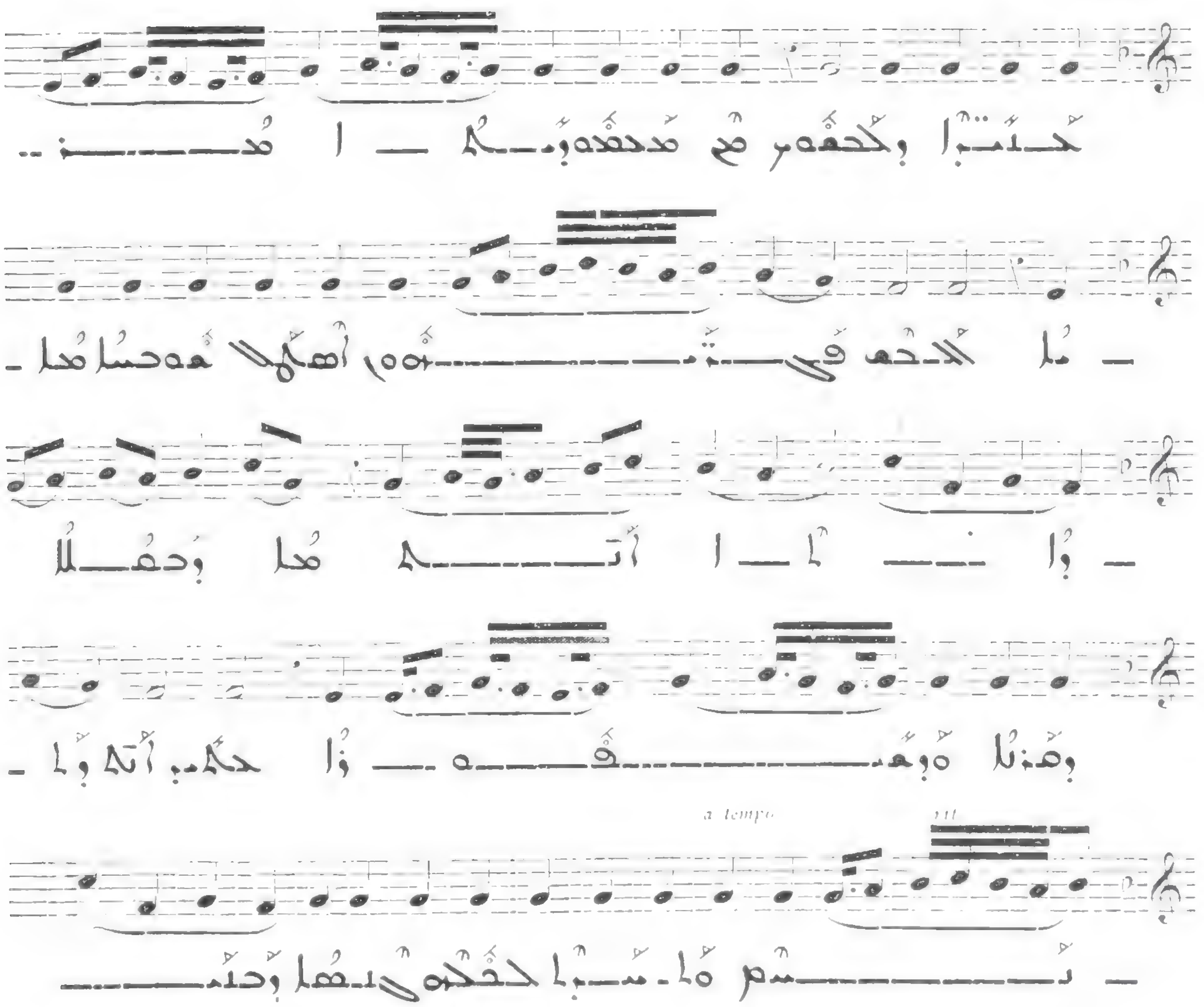
I



797

Andante

I



VII

ܬܟܫܦ̈ܬܐ

ܕܫܒܝܥܝܐ ܡܢܝܢ ܕܟܘܠܗ ܕܐܘܪܗܝ ܘܕܡܠܟ̈ܝܐ ܐܝܟ ܬܟܫ̈ܦܬܐ

SEPTIÈME CATÉGORIE D'HYMNE : LES « TAKHECHFOTO »

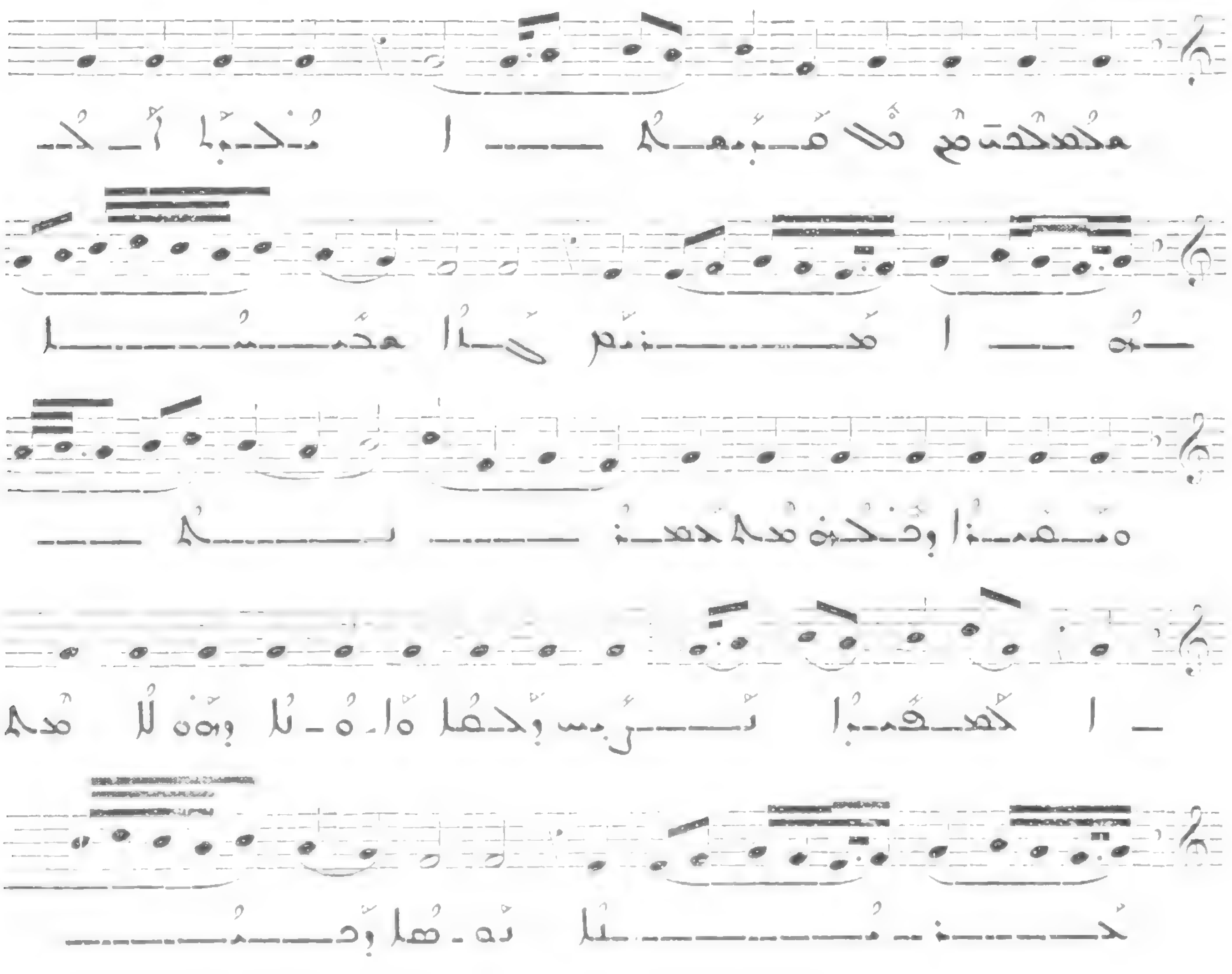
ܩܝܢܬܐ ܩܕܡܝܬܐ

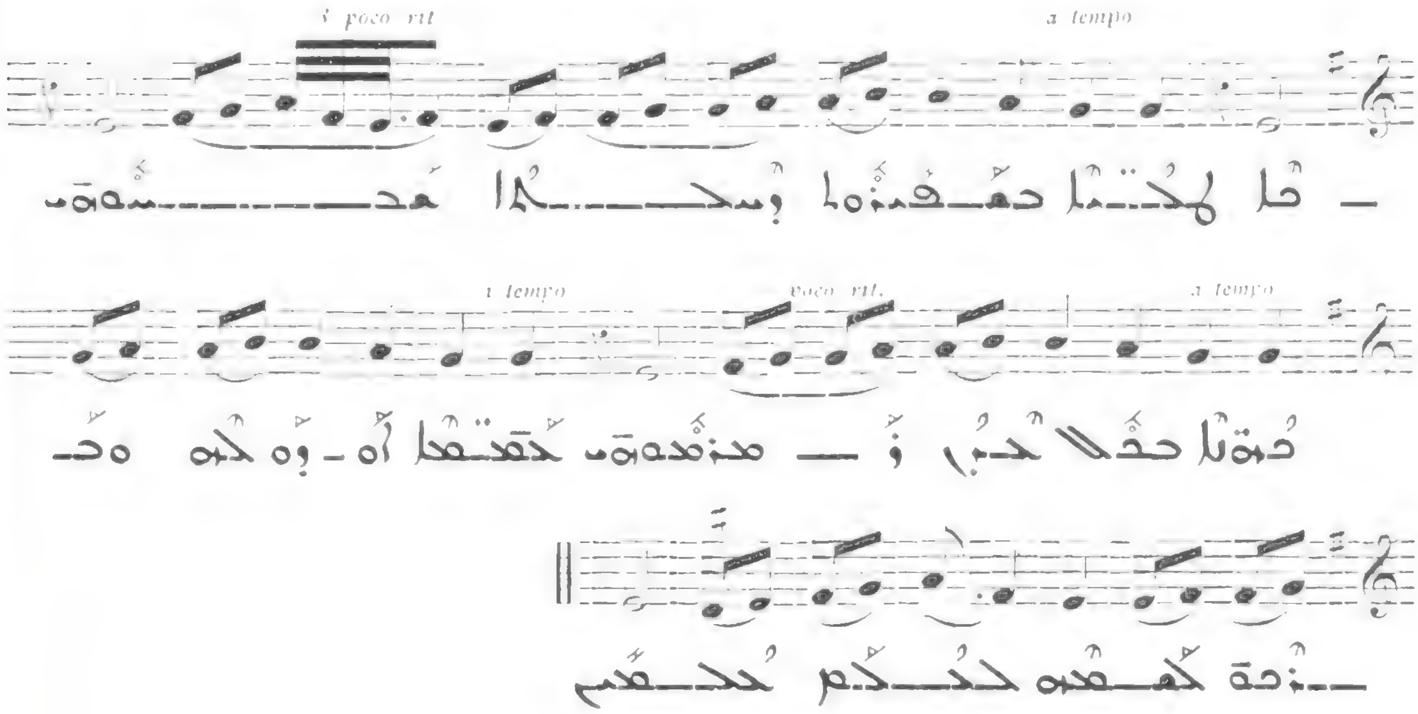
ܡܬܡܛܝܢܢ ܠܟ ܩܕܝܫܐ

796

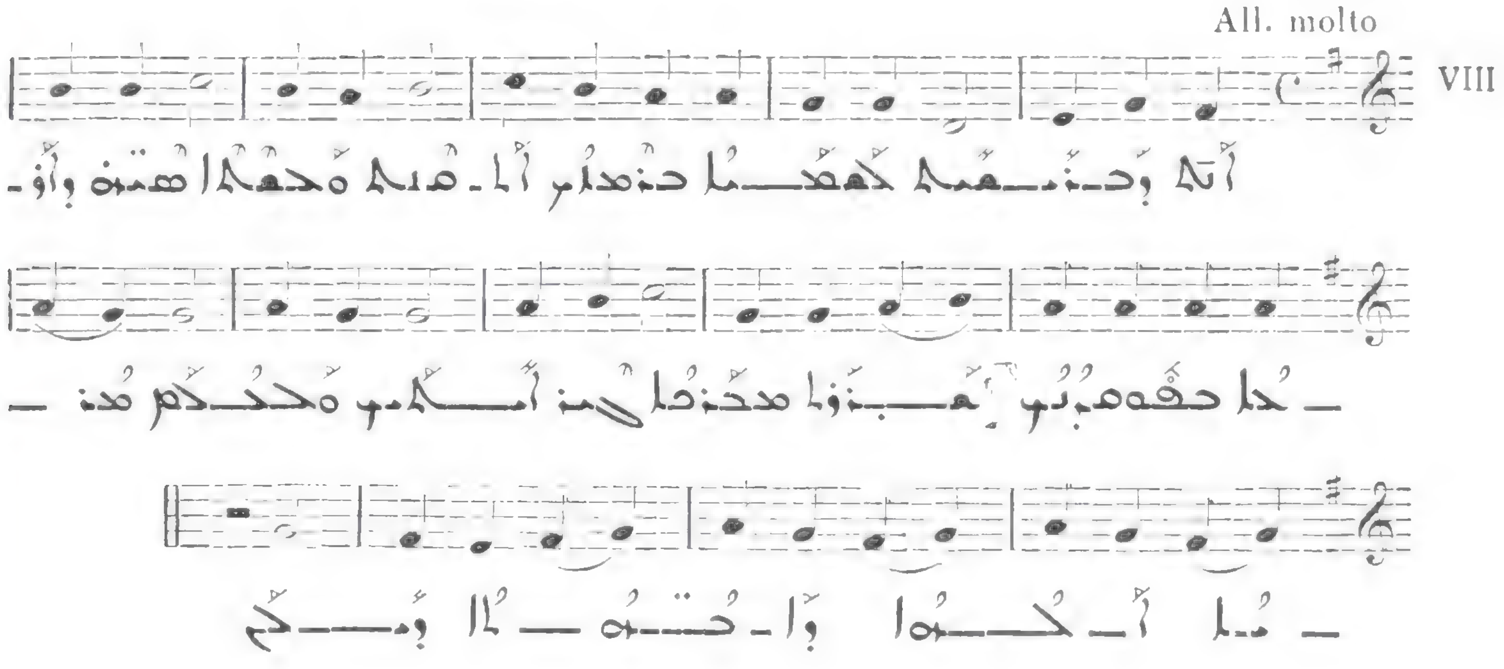
Andante

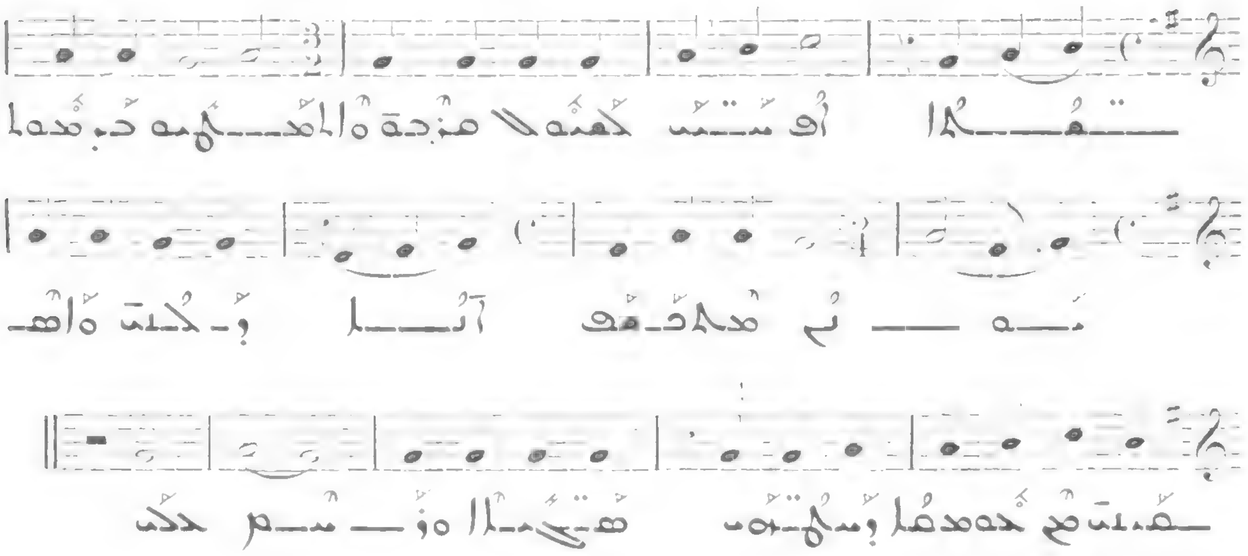
I



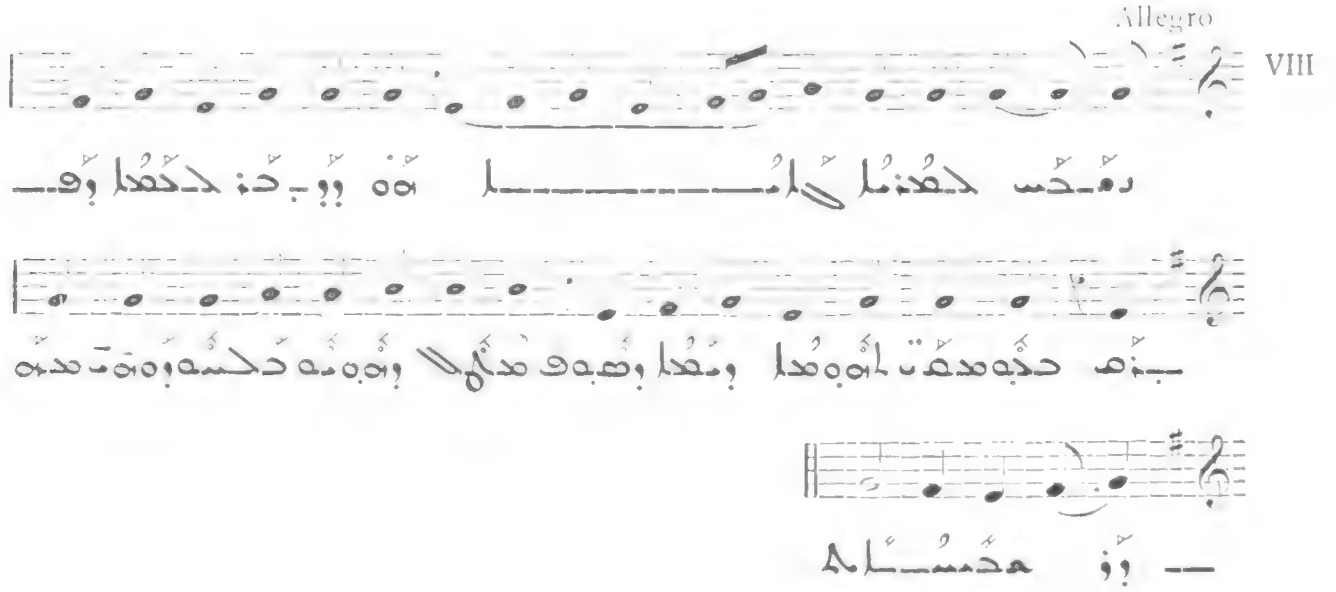


ܐܢܬ ܕܒܪܝܬ ܠܥܠܡܐ 795

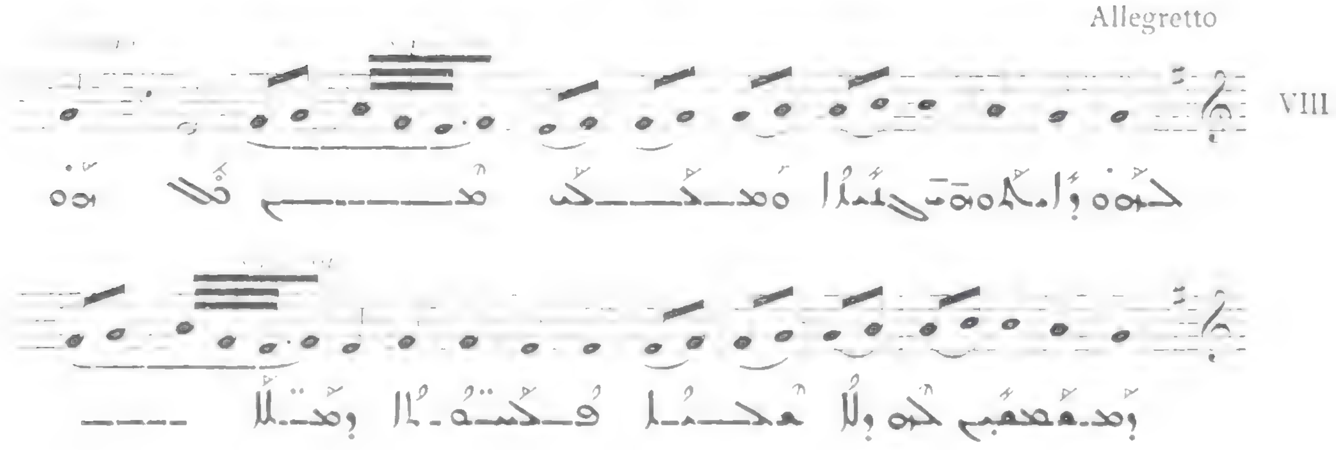


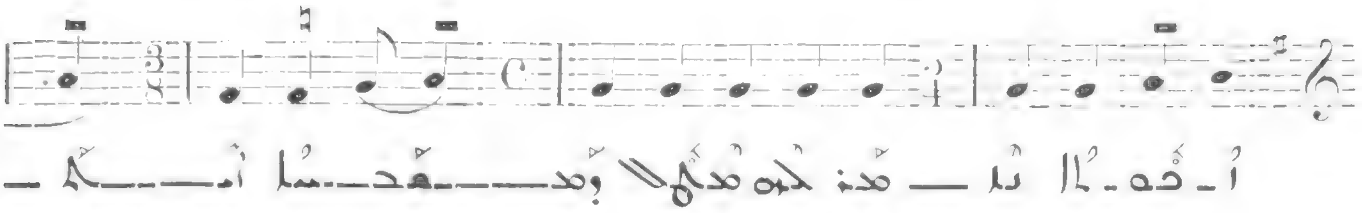


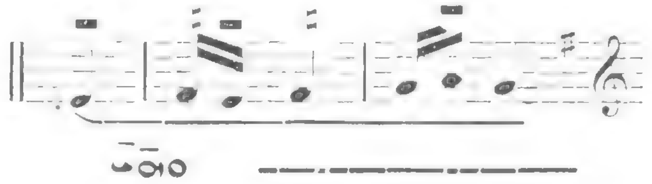
793



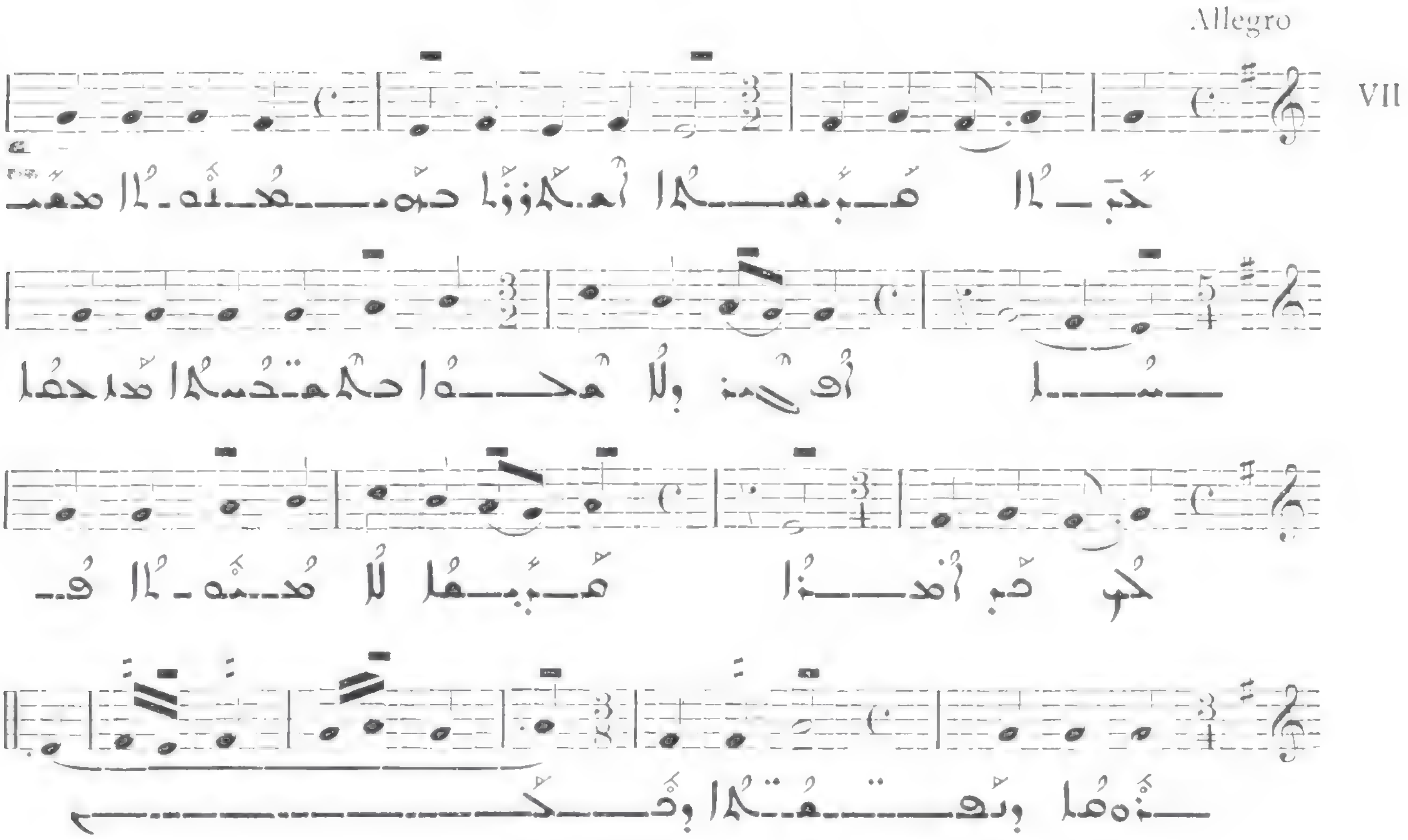
794





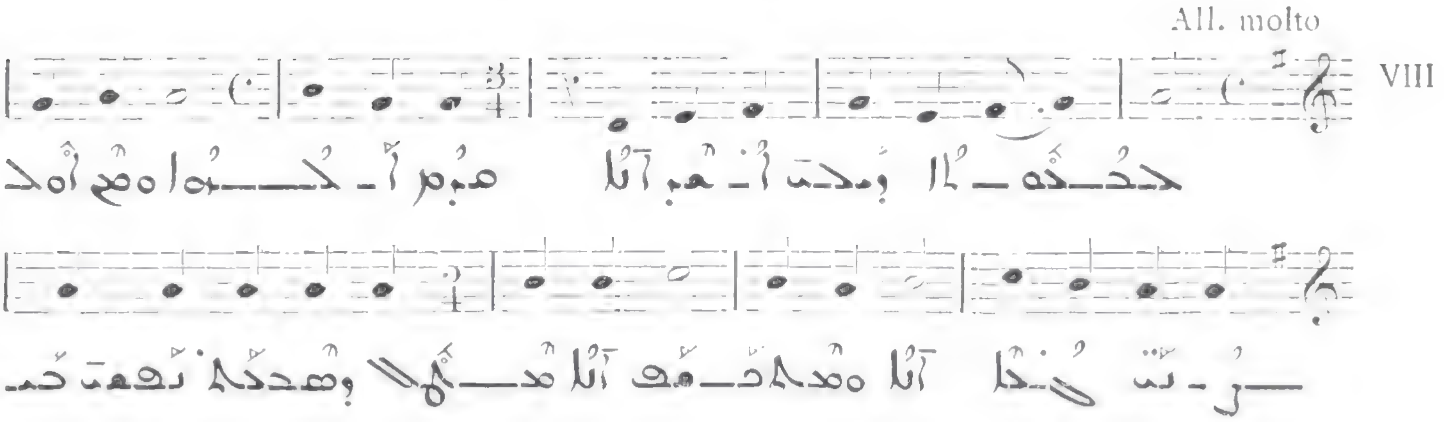


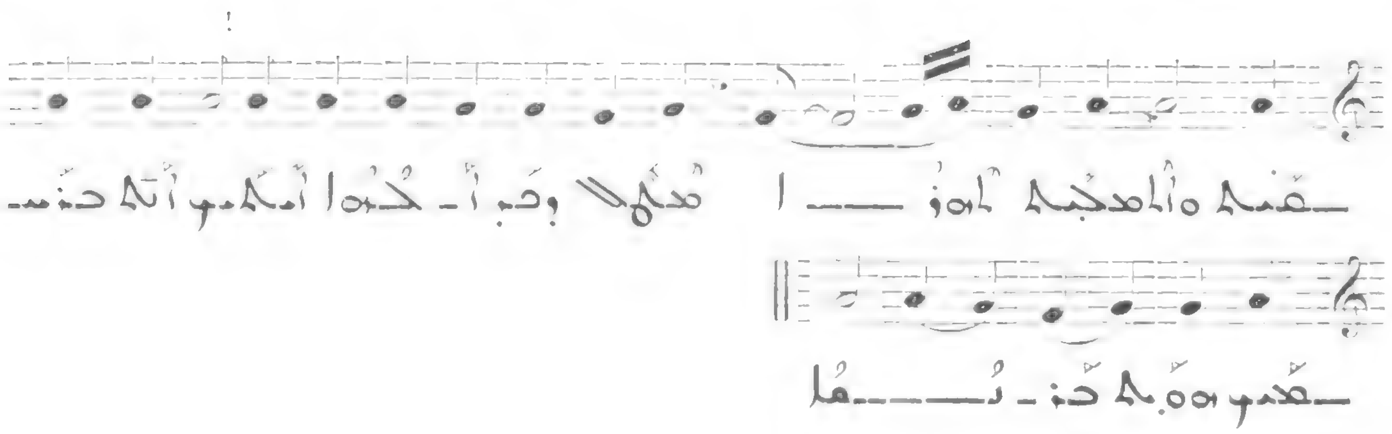
791 ܒܪܐ ܩܕܝܫܐ ܐܫܬܪܪܐ



ܩܘܠܐ ܐܚܪܢܐ

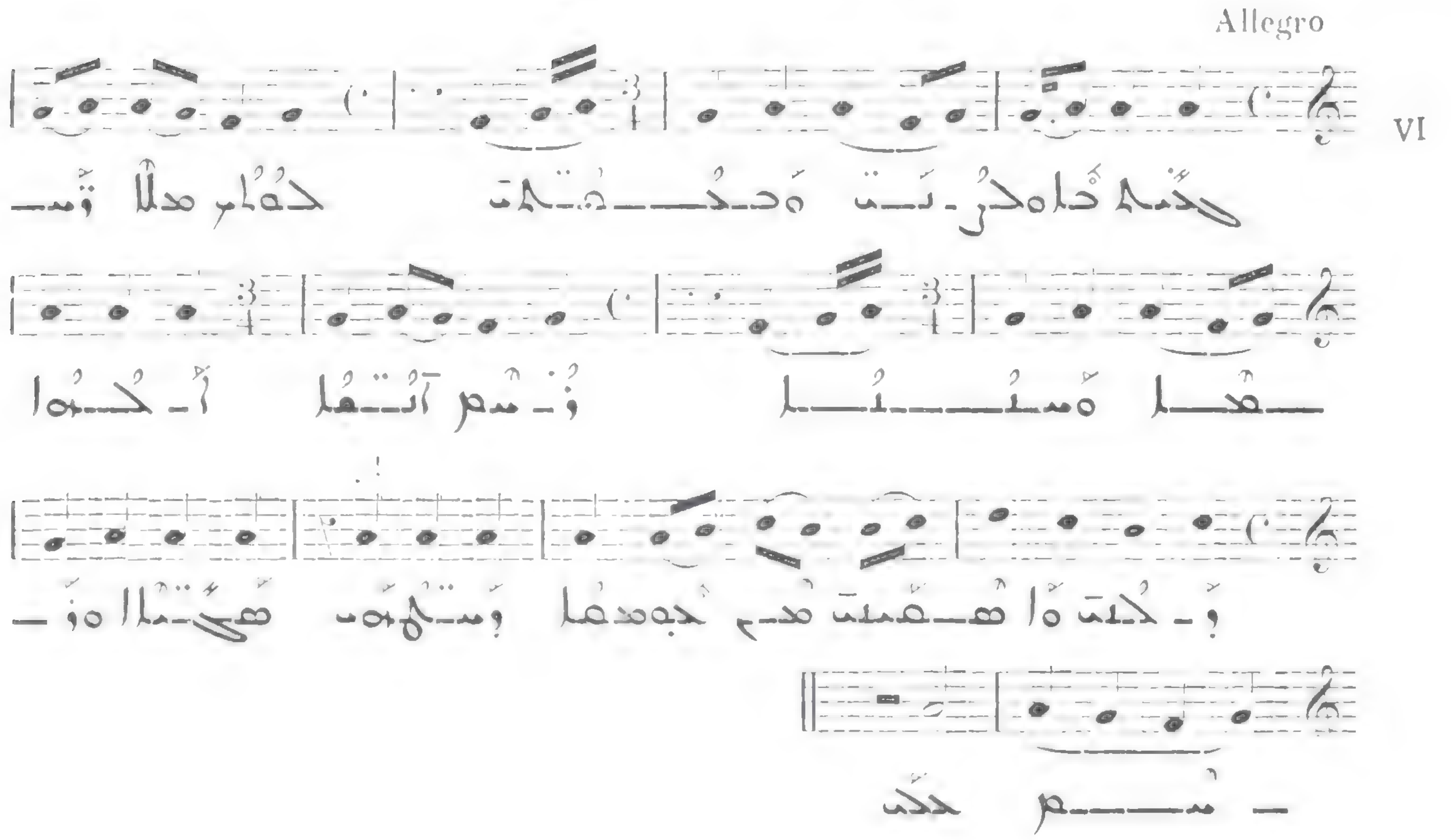
792 ܒܒܥܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ





ܒܟܠ ܫܥܬܐ ܘܥܕܢܐ

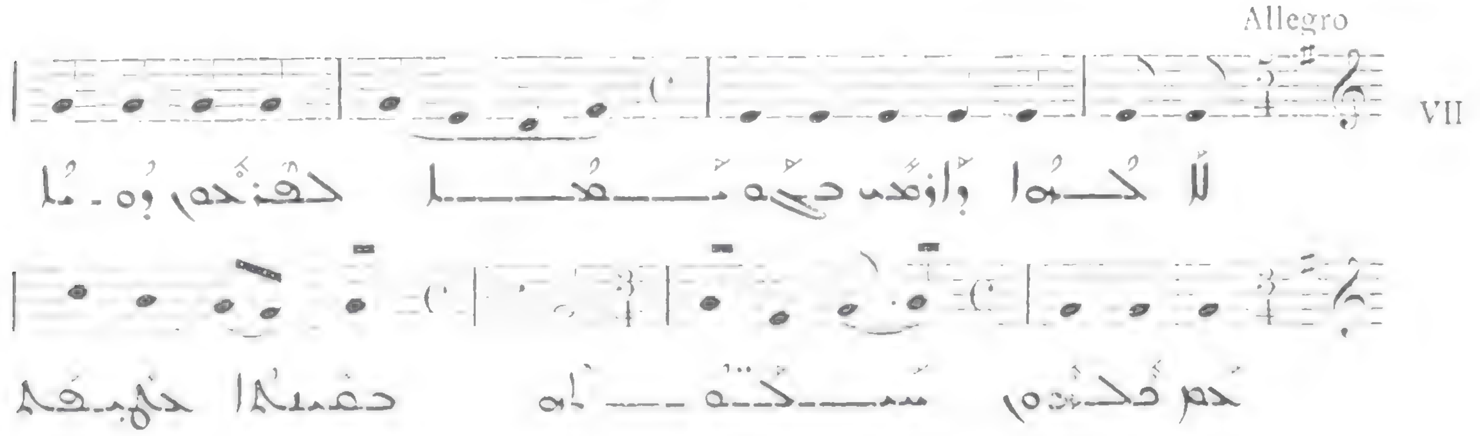
789



ܬܟܫܦܬܐ ܕܒܥܘܬܐ

ܠܐ ܬܒܟܐ ܐܘܪܫܠܡ ܥܠ ܒܢܝܟܝ

790



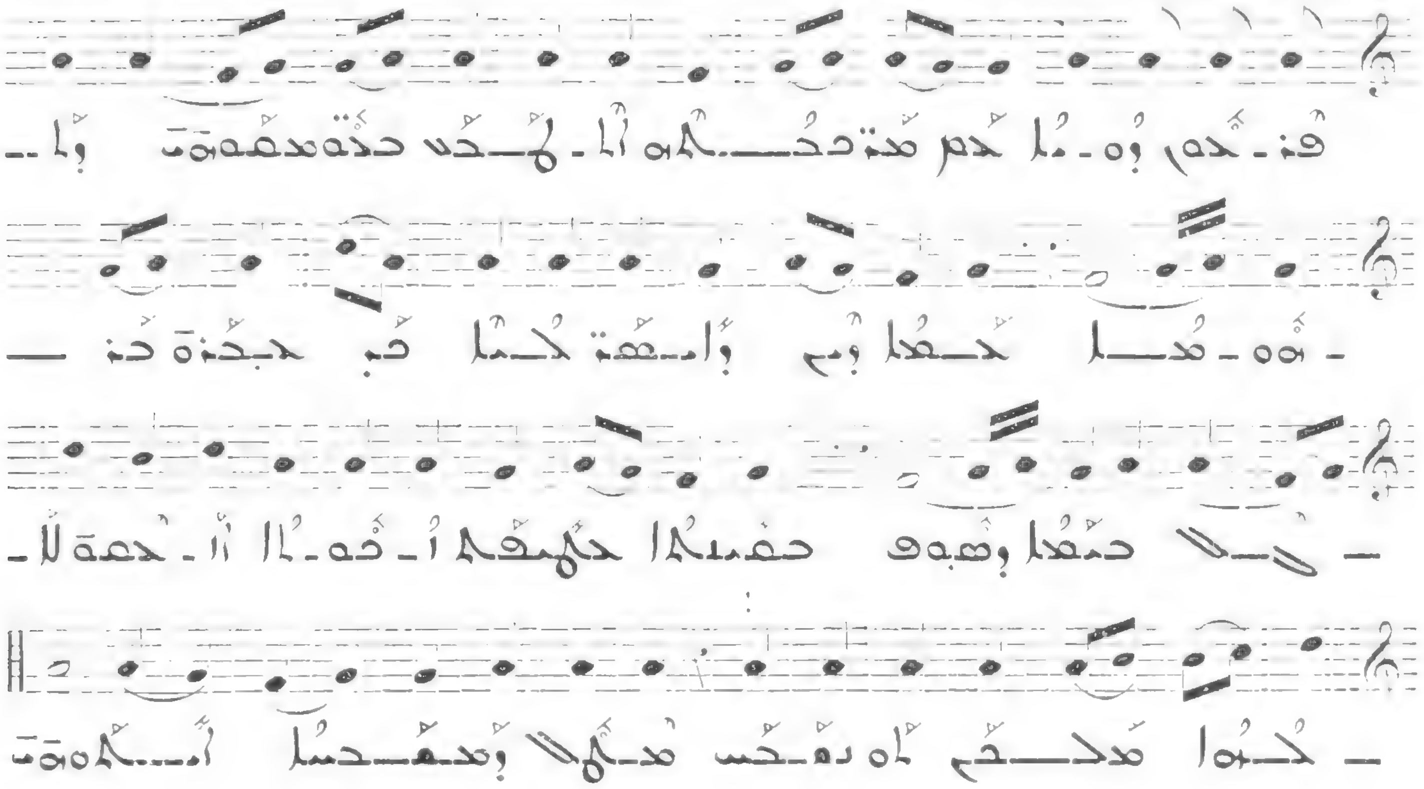
ܬܫܡܫܬܐ ܕܡܝ̈ܬܐ

ܦܪܘܩܝ ܕܘܝܐ

786

Allegro moderato

VI

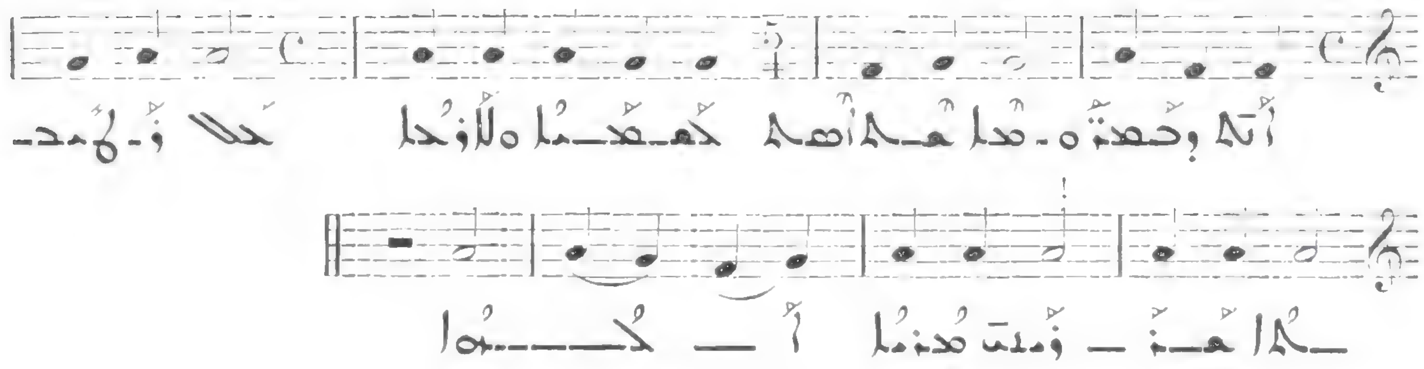


ܐܢܬ ܕܒܡܪܘܡܐ ܡܫܬܒܚ

787

Allegro

VI

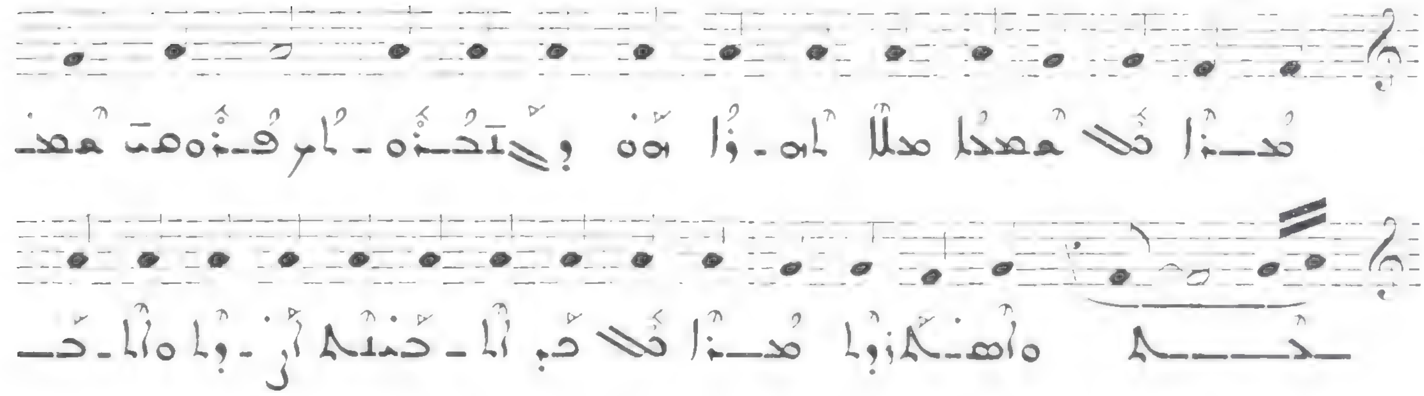


ܡܪܐ ܟܠ ܥܠܡܐ

788

Allegro molto

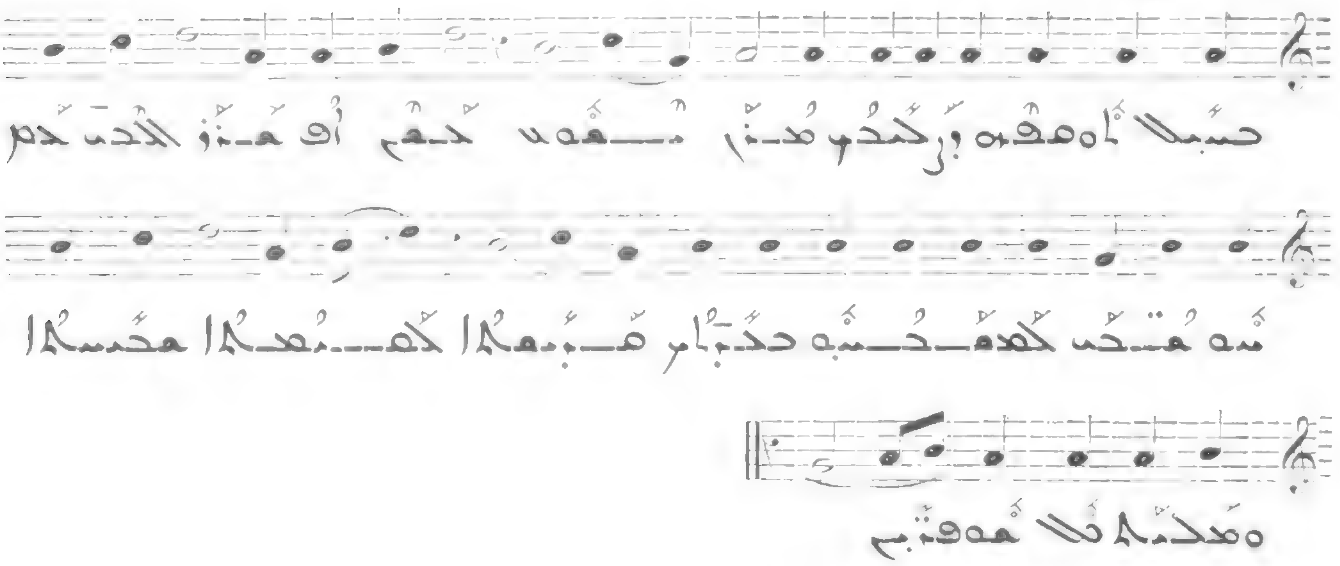
VI



ܒܫܠܐ ܐܘܡܩܢܐ ܕܪܟܒܘ 784

Allegro molto

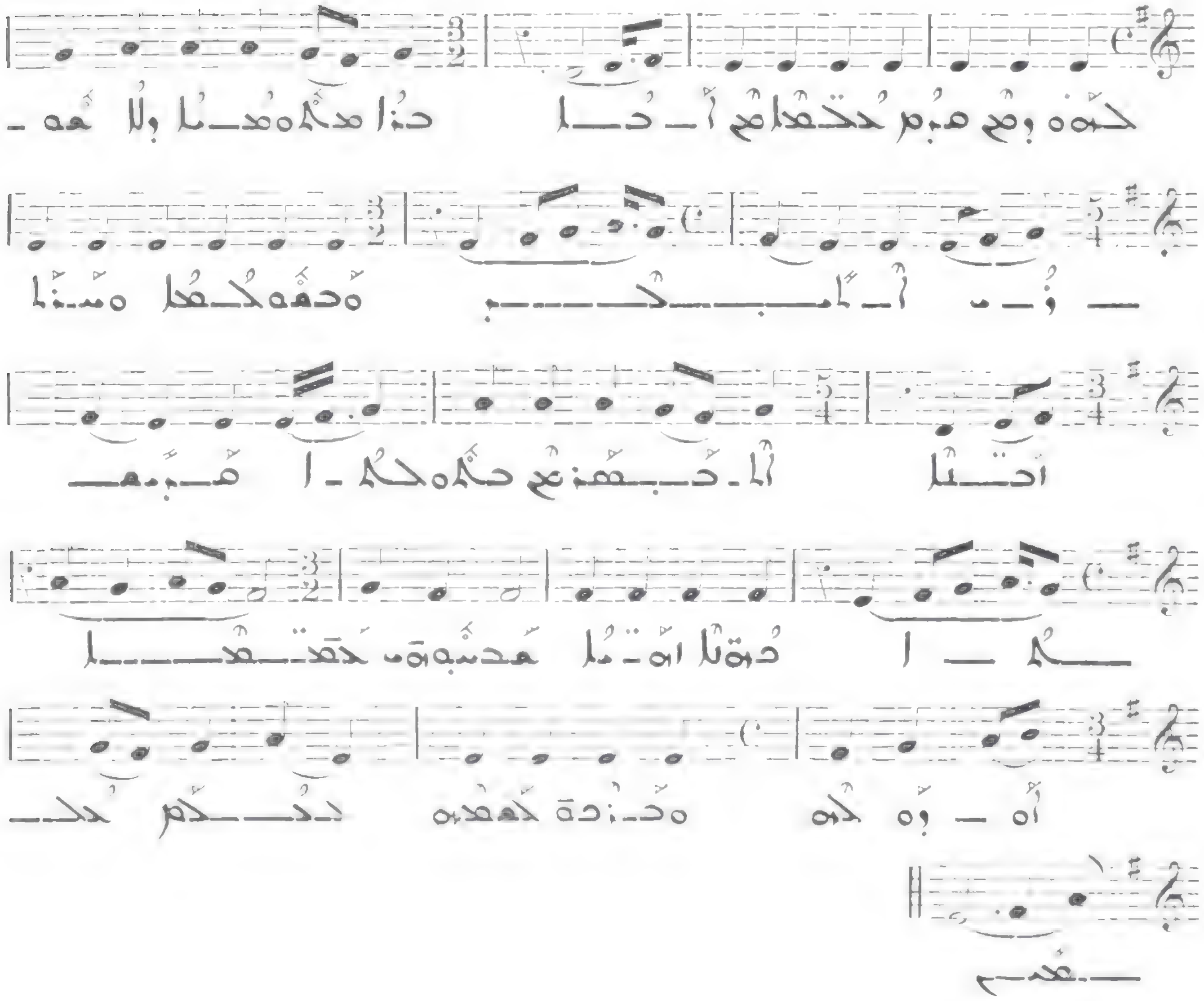
V

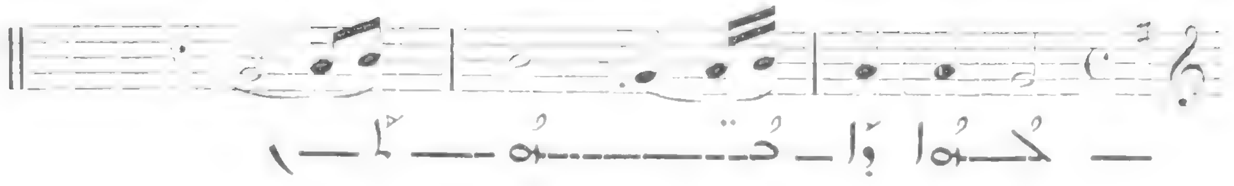


ܠܗܘ ܕܝܢ ܡܢ ܒܒܟܝܬܐ 785

Allegro molto

V

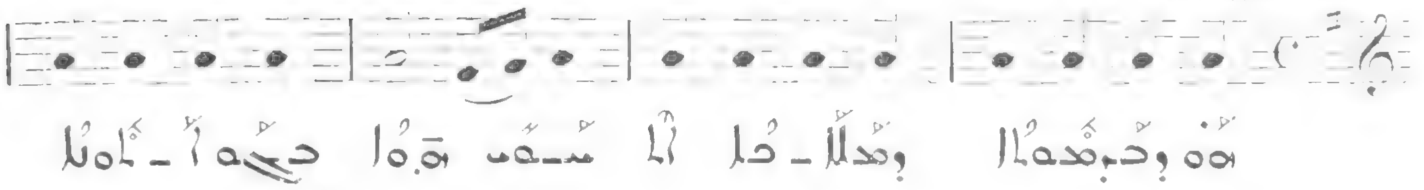


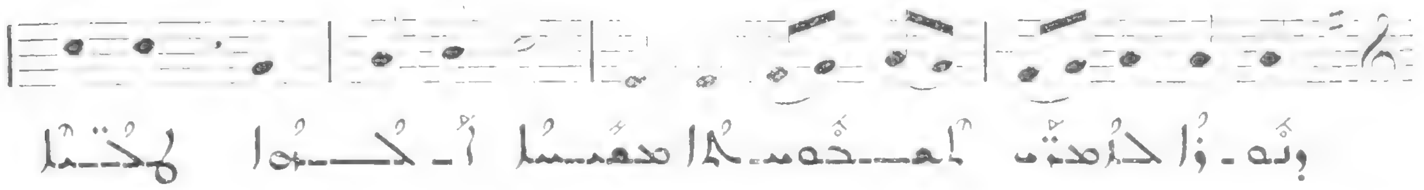


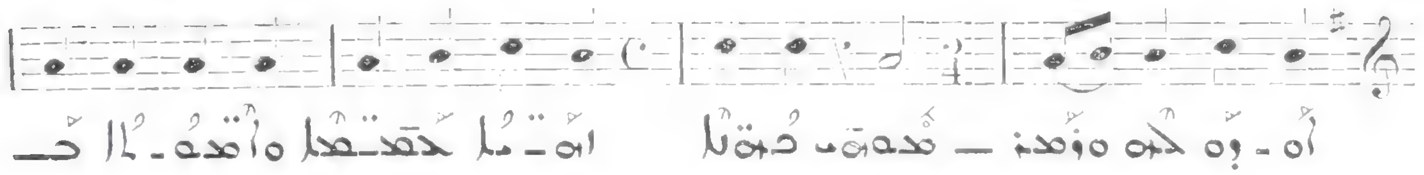
782 ܗܘ ܕܒܪ̈ܚܡܘܗܝ ܘܡܛܠܬܗ

Allegro molto

IV





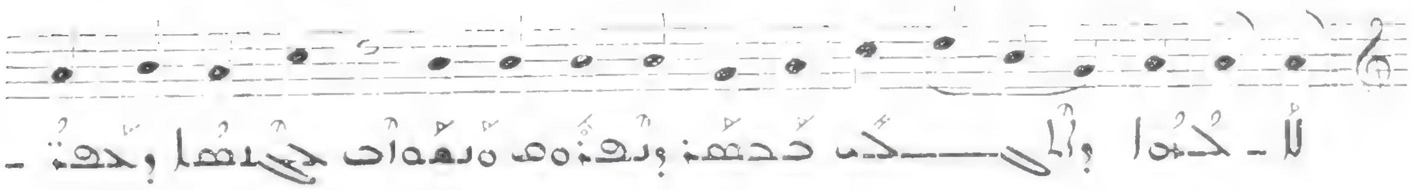


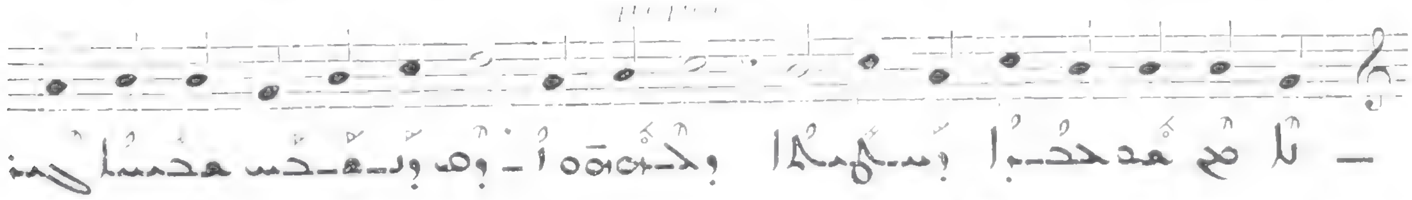
ܩܘܠܐ ܡܫܚܠܦܐ

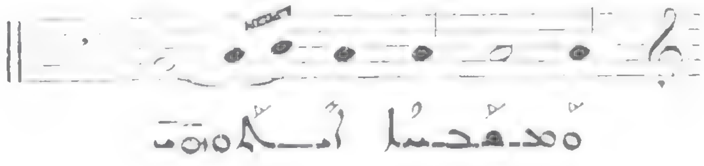
783 ܠܐܠܗܐ ܕܐܬܓܠܝ ܒܒܣܪ

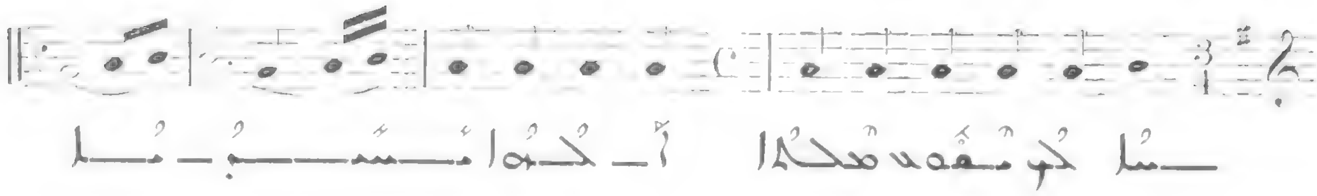
All. molto

V





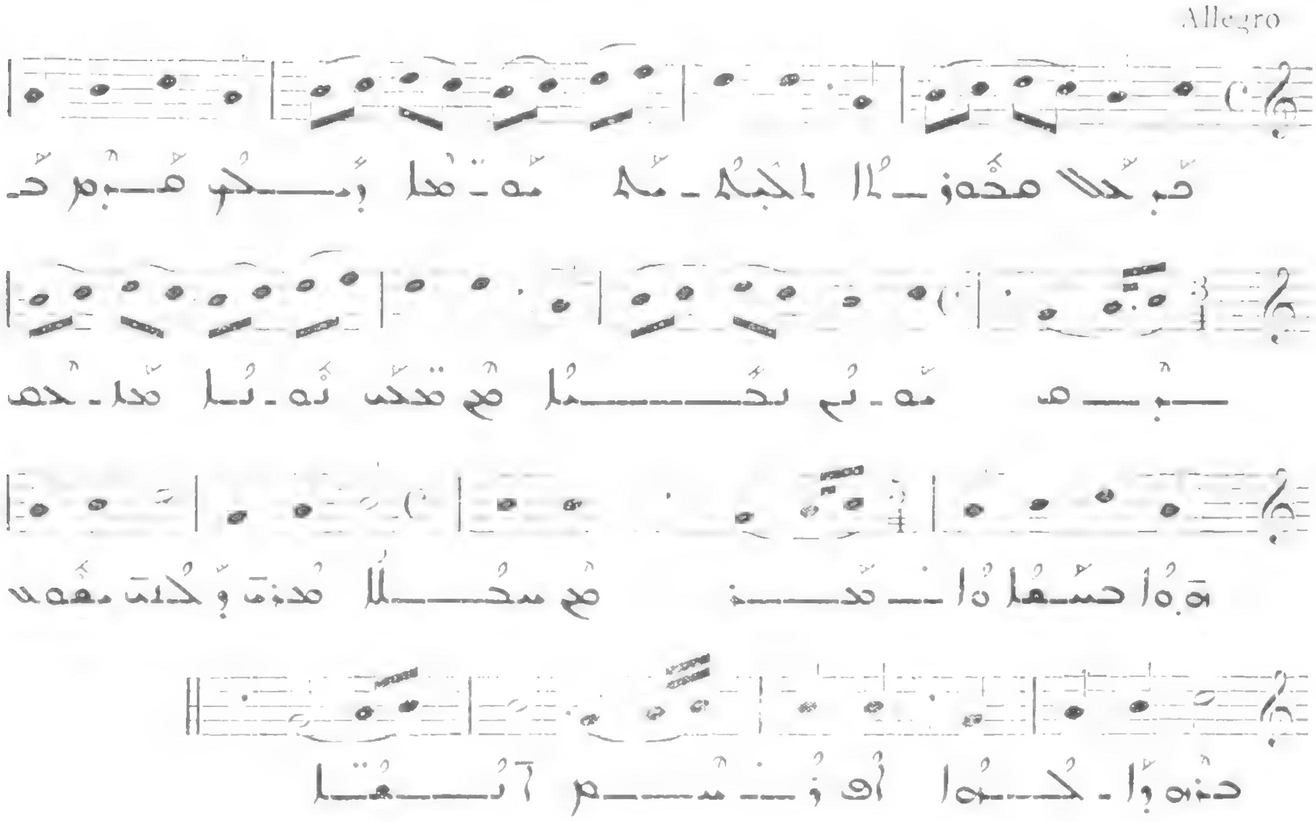




ܦܕܟܠ ܡܕܘܪܐ 780

Allegro

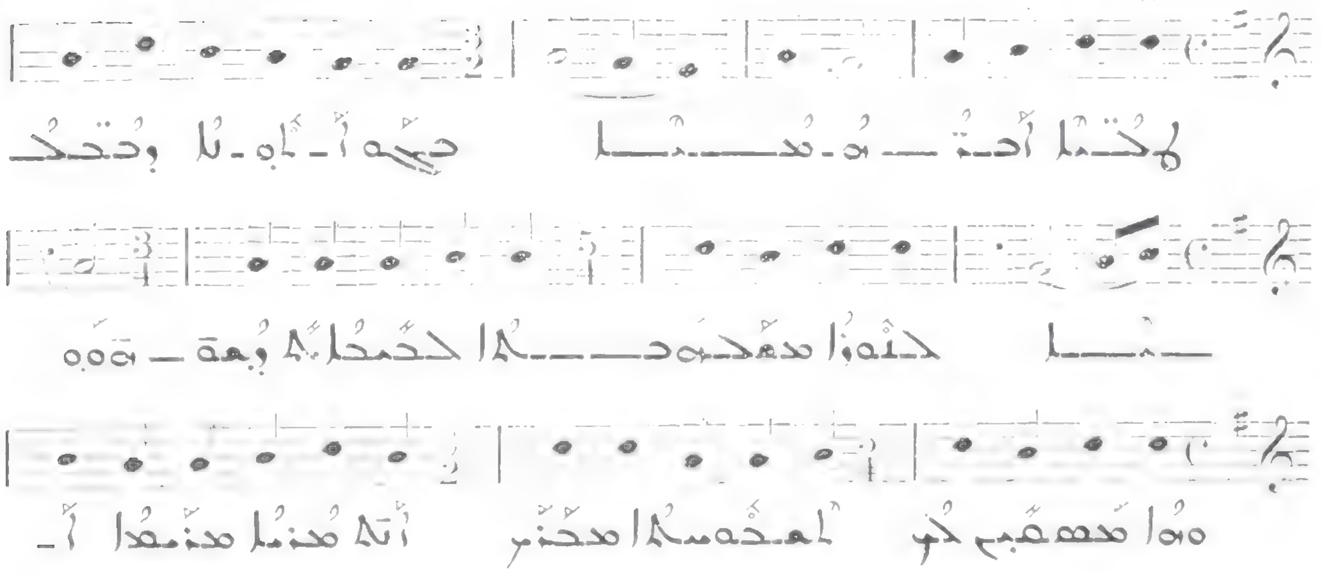
IV

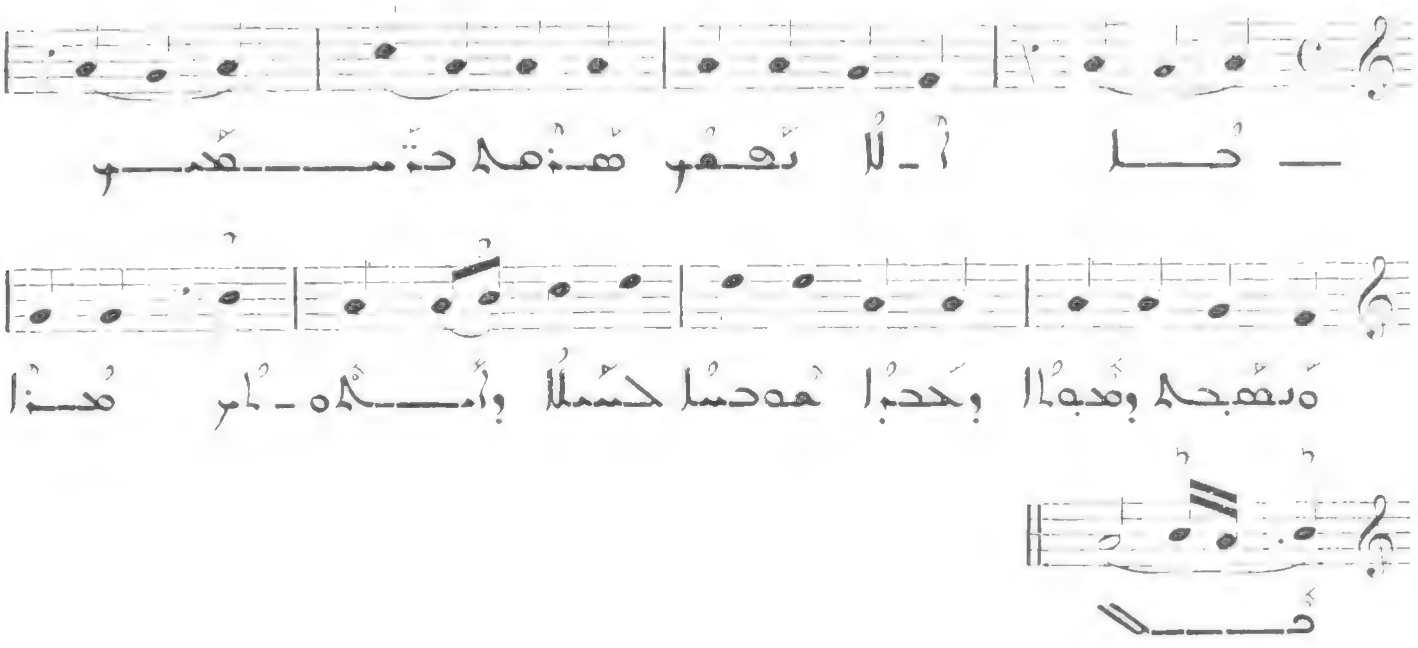


ܠܒ̈ܢܝܐ ܐܒܪ̈ܗܡܝܐ 781

Allegro molto

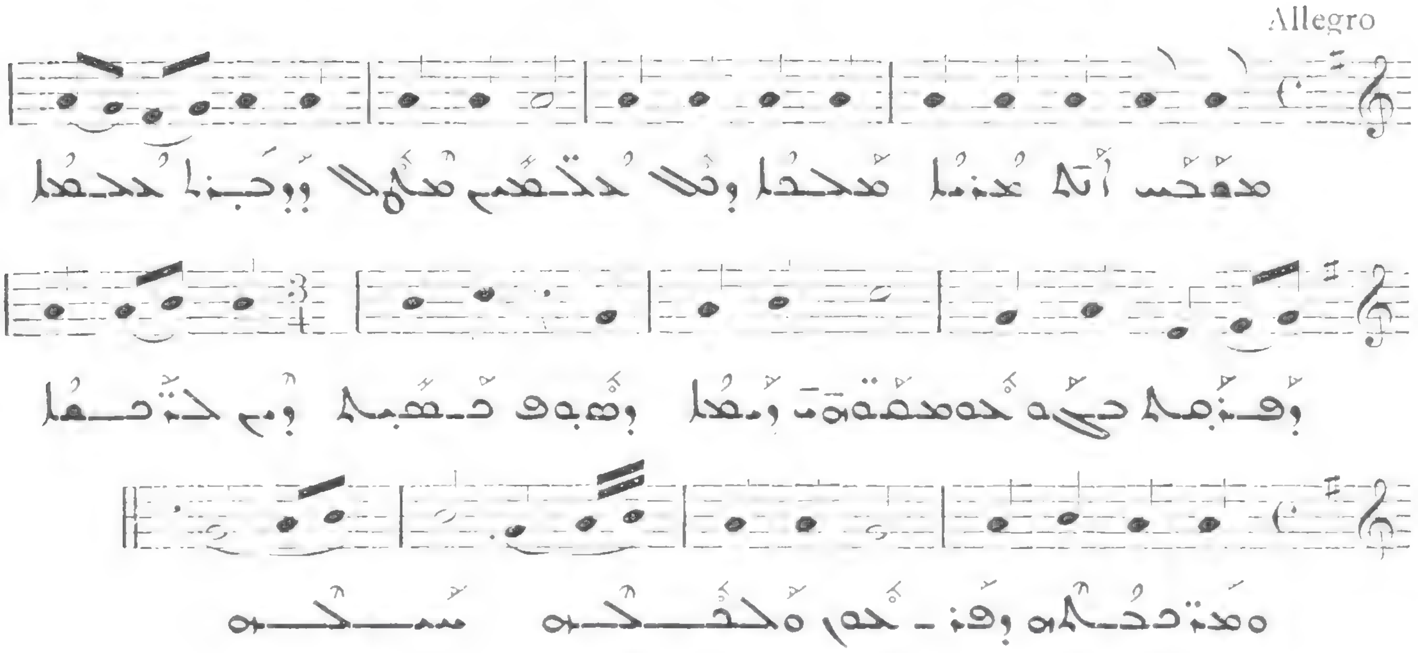
IV





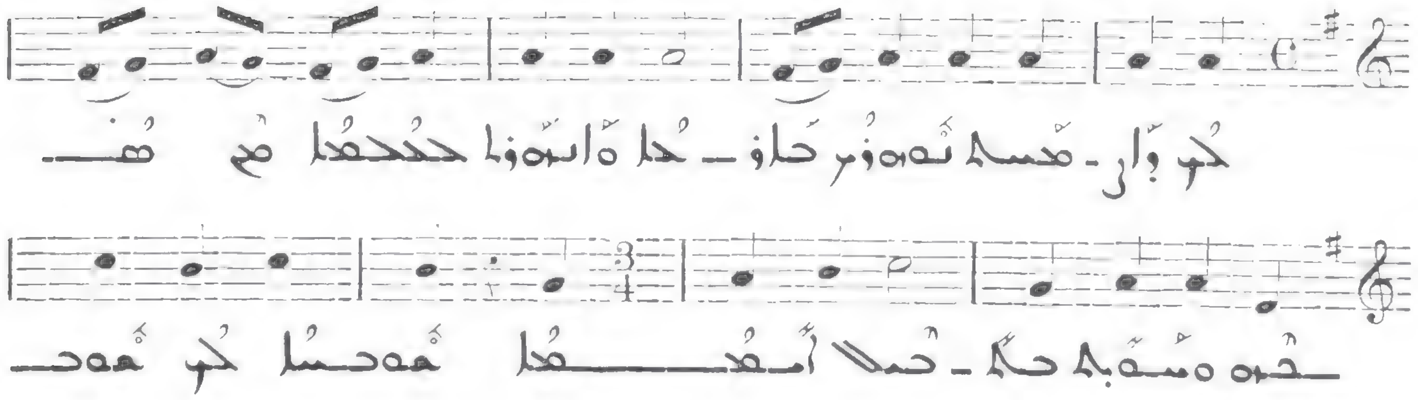
ܛܘܒܐ ܕܥܢ̈ܝܐ

778 ܡܫܒܚ ܐܢܬ ܡܪܢܐ ܡܠܟܐ ܕܟܠ ܥܠܡ̈ܝܢ



IV

779 ܠܟ ܕܐܪܡܝܬ ܢܘܗܪܟ ܥܠ ܥܠܡܐ

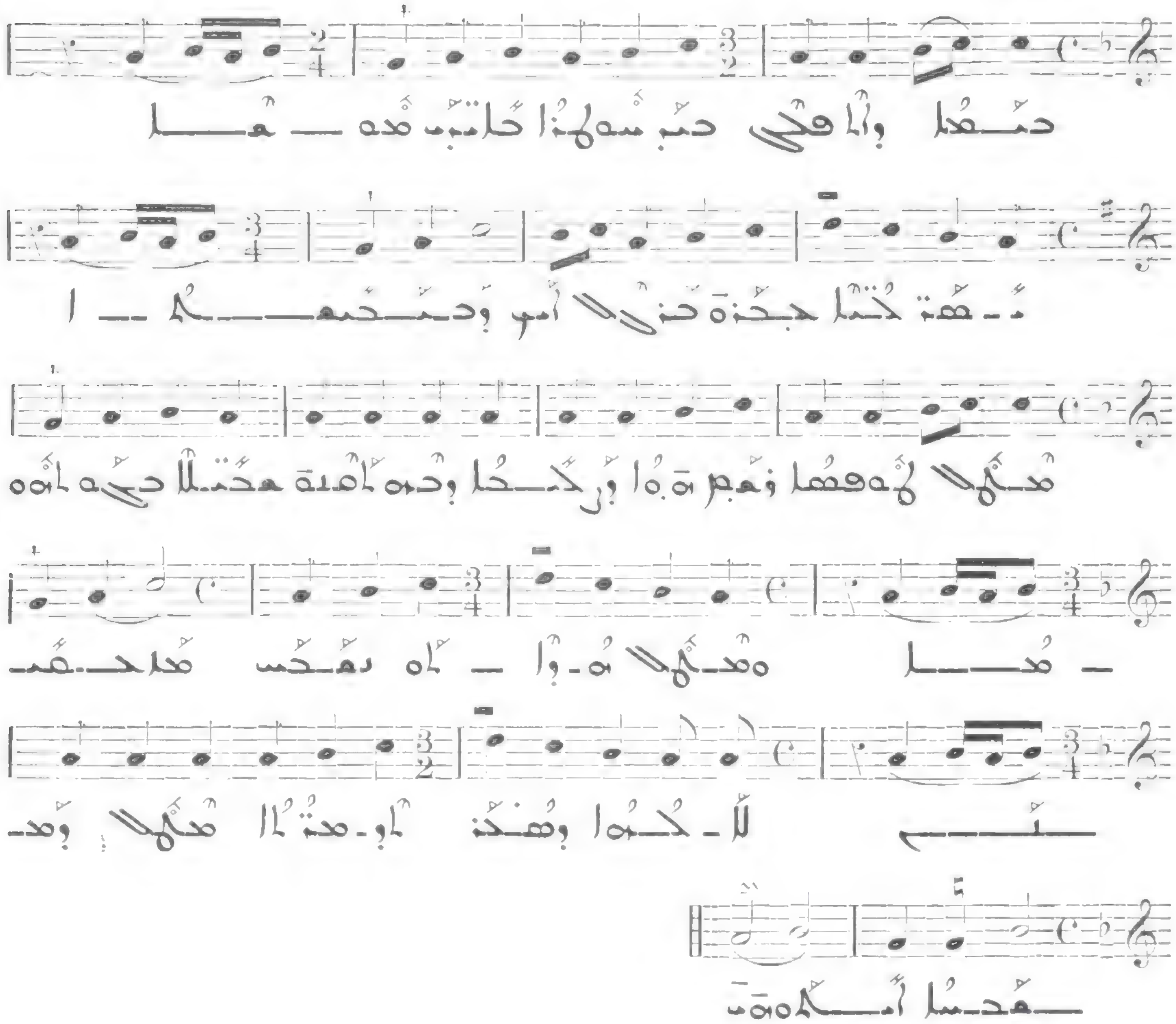


IV

776

Allegro molto

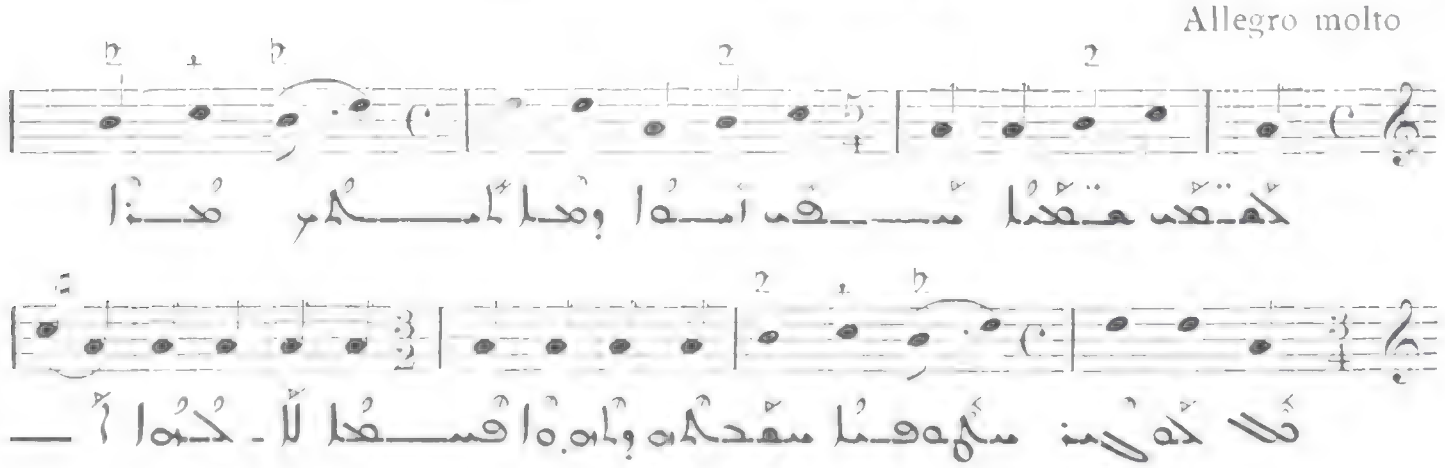
III

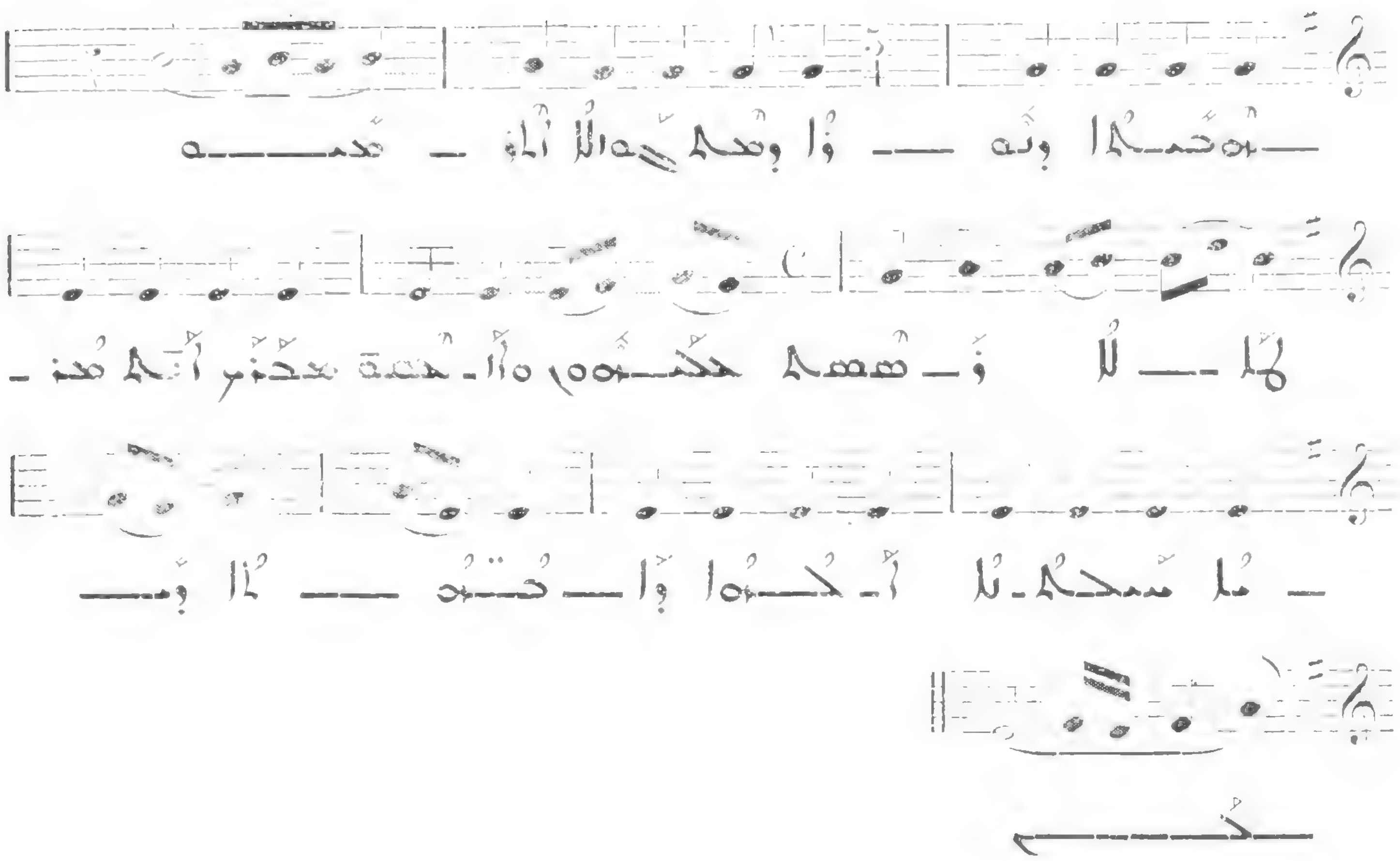


777

Allegro molto

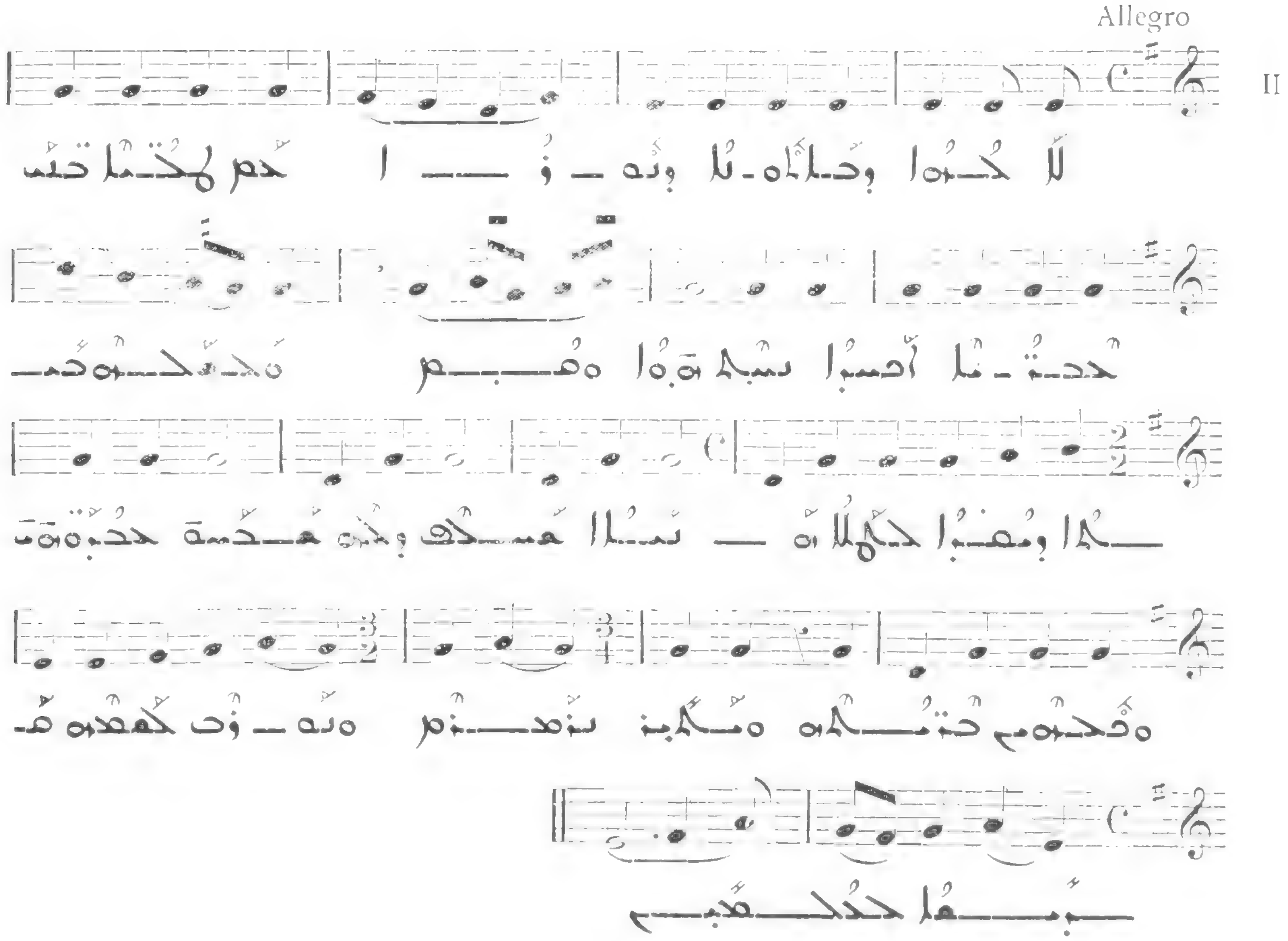
III

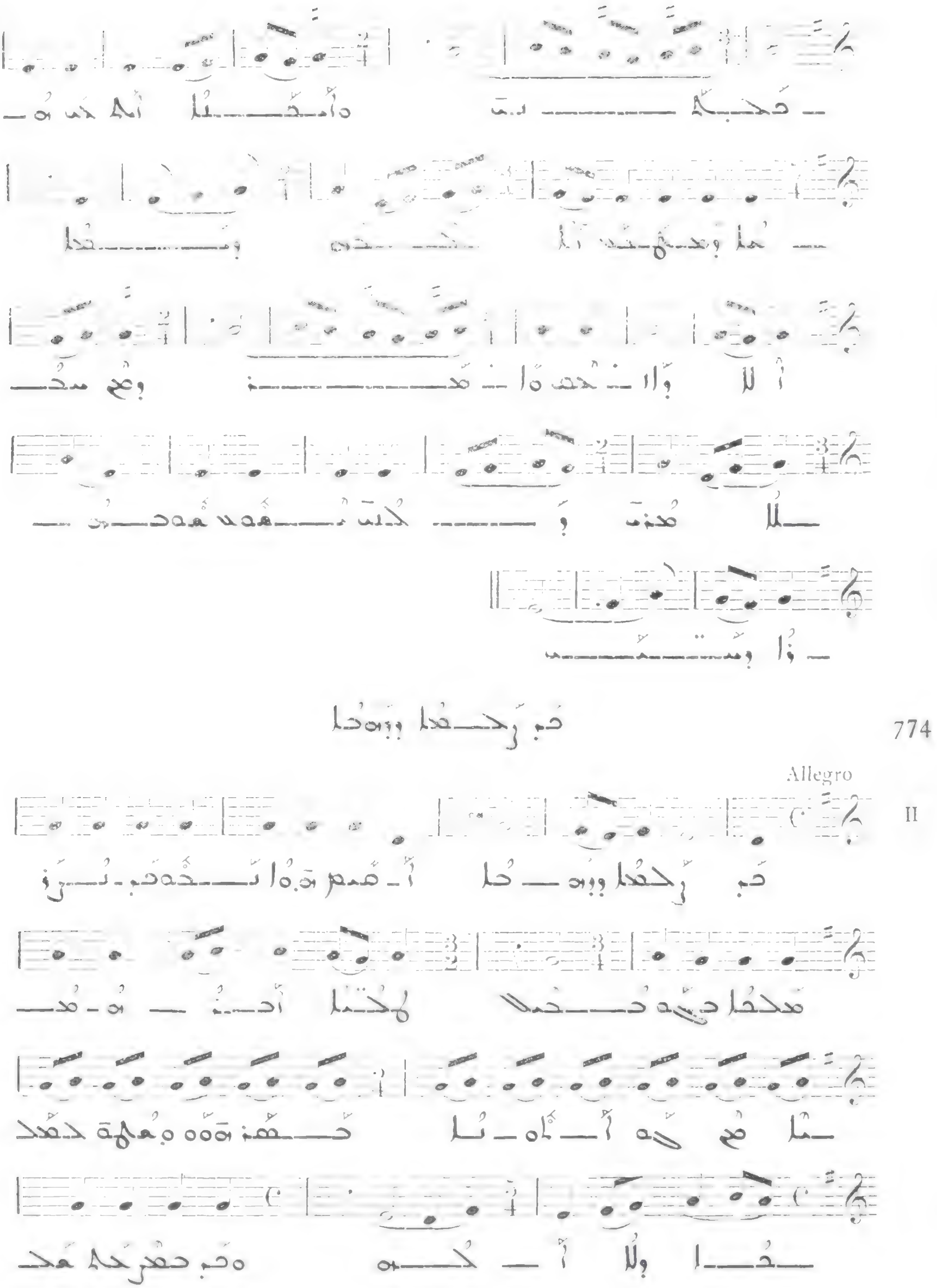




ܠܒܪܐ ܕܒܬܘܠܬܐ ܕܢܗܪܐ

775

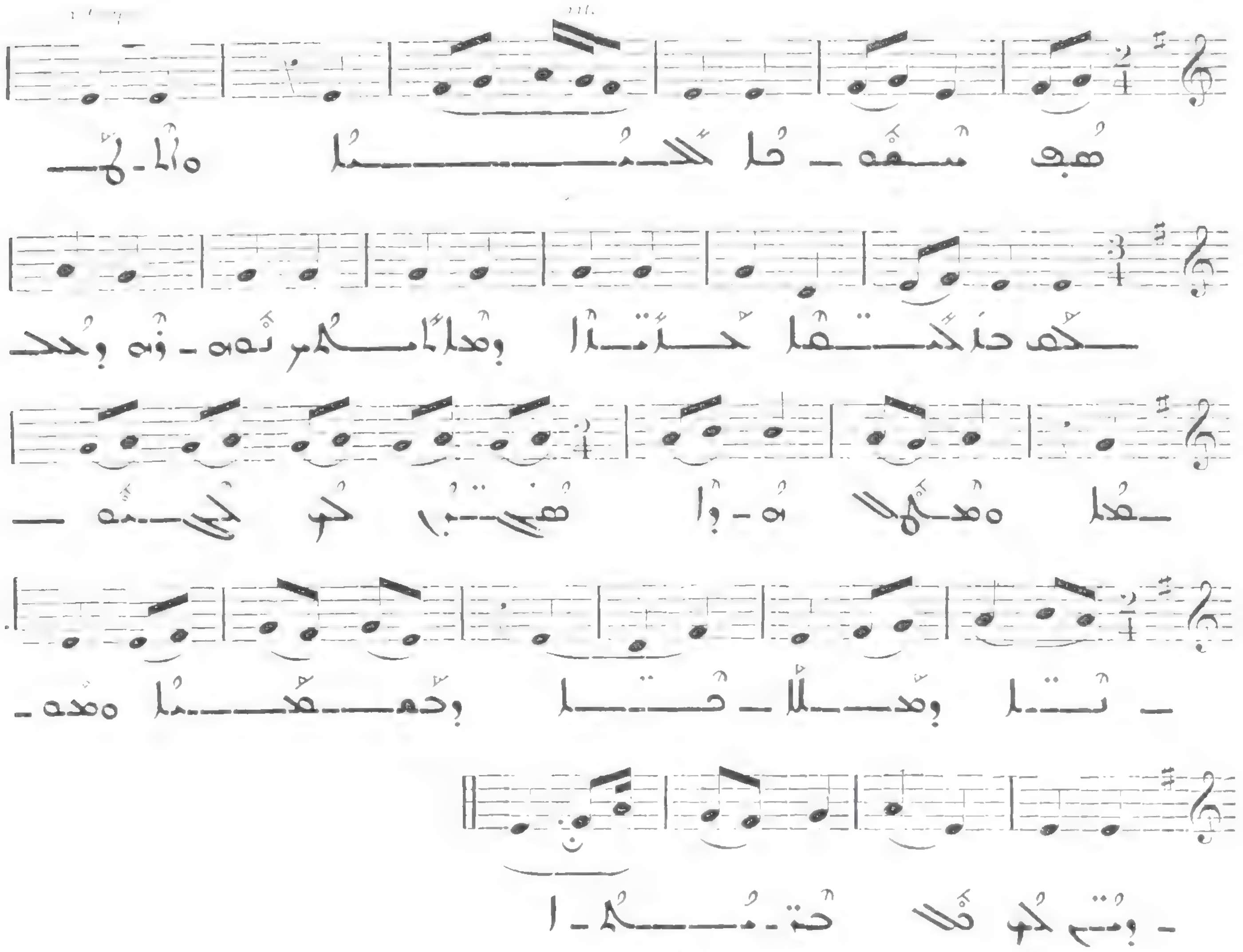



774
Allegro
II

772 ܗܒ ܫܘܒܚܐ ܠܐܠܗܐ

Allegretto

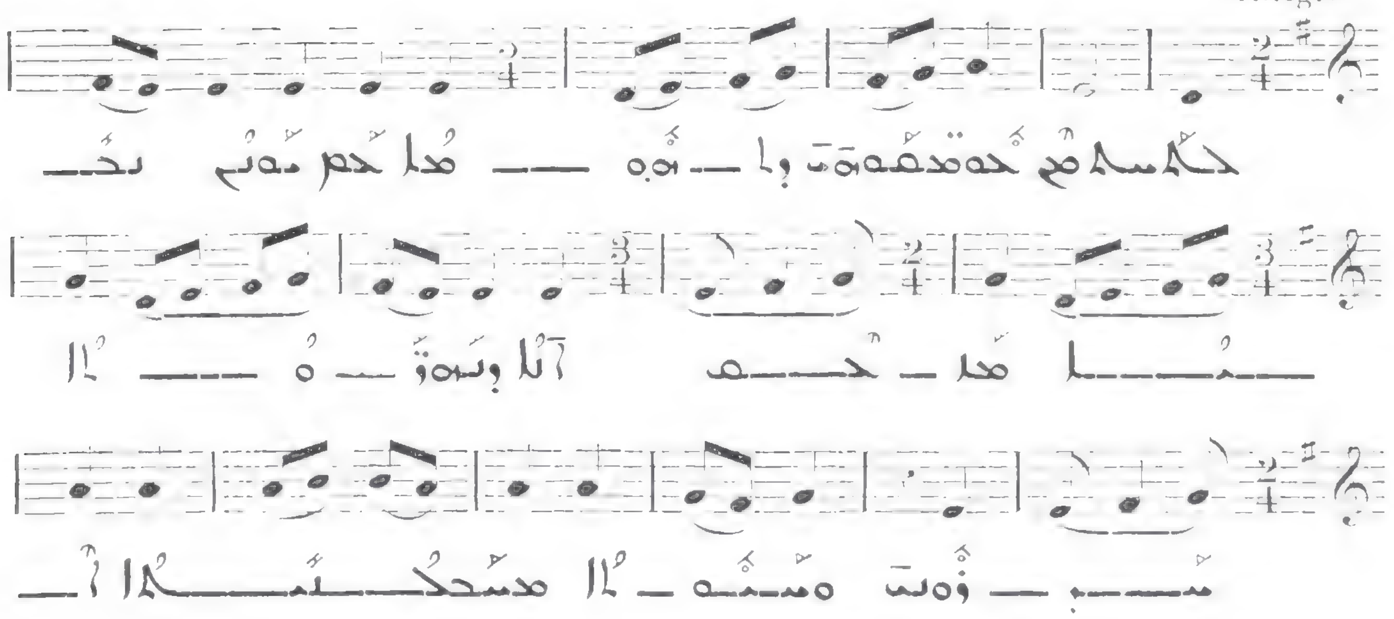
II

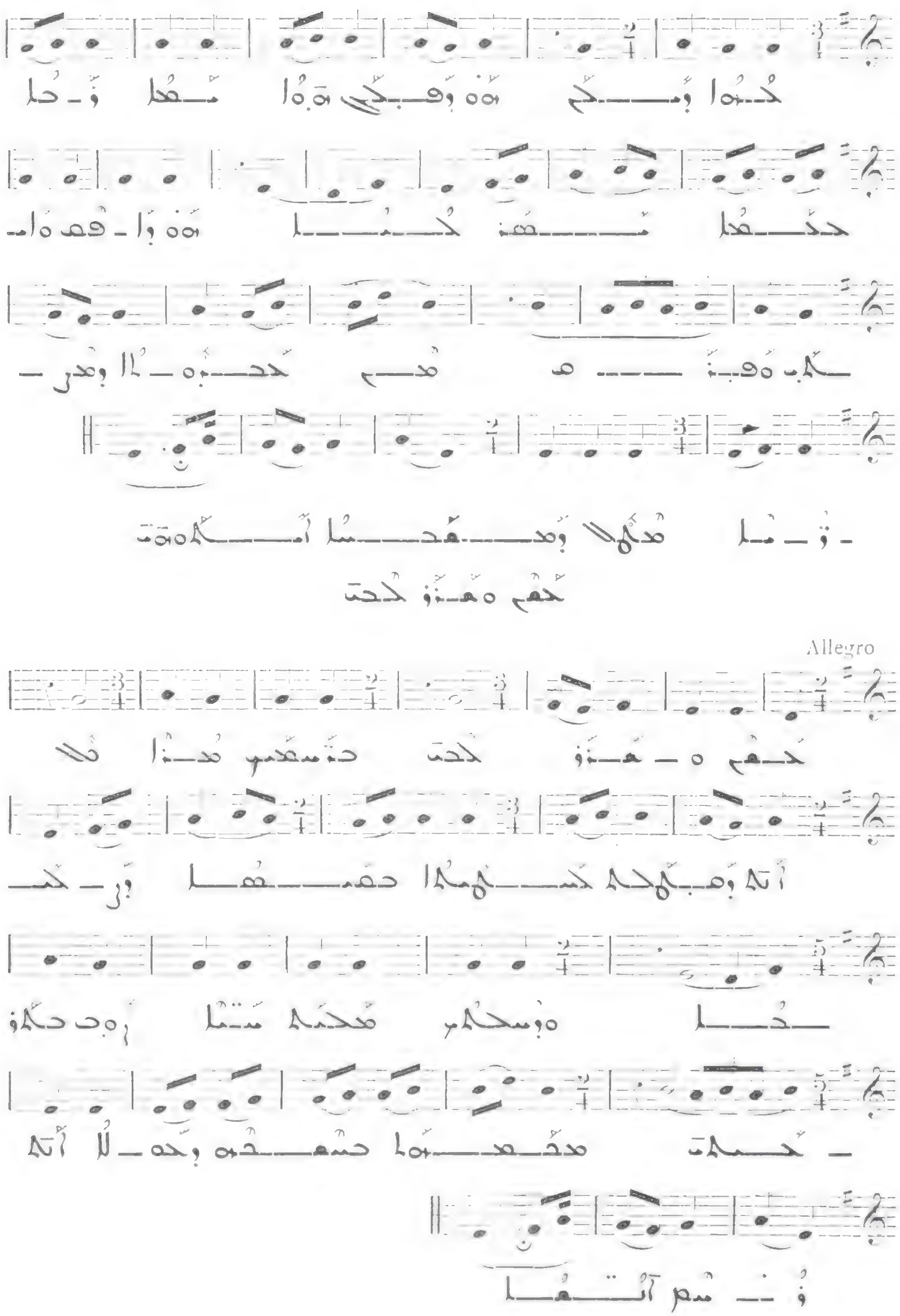


773 ܒܫܠܡ ܒܘܬܩܘܢܘܗܝ ܕܦܘܪܩܢܐ

Allegro

II





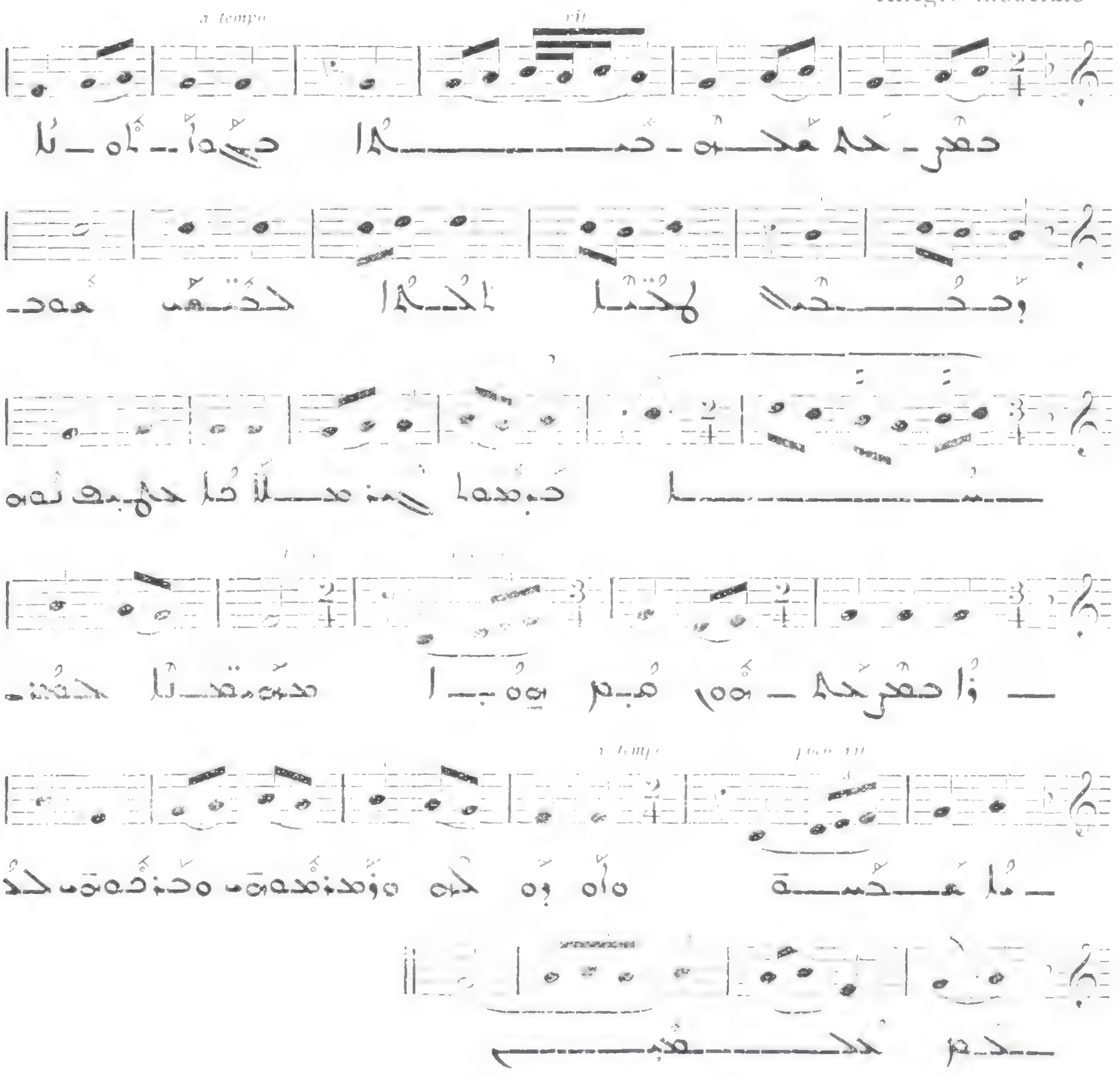
771 II

769

ܒܩܝܡܬܗ ܡܫܝܚܐ

Allegro moderato

I



ܩܘܡܐ ܐܪܒܥܐ

770

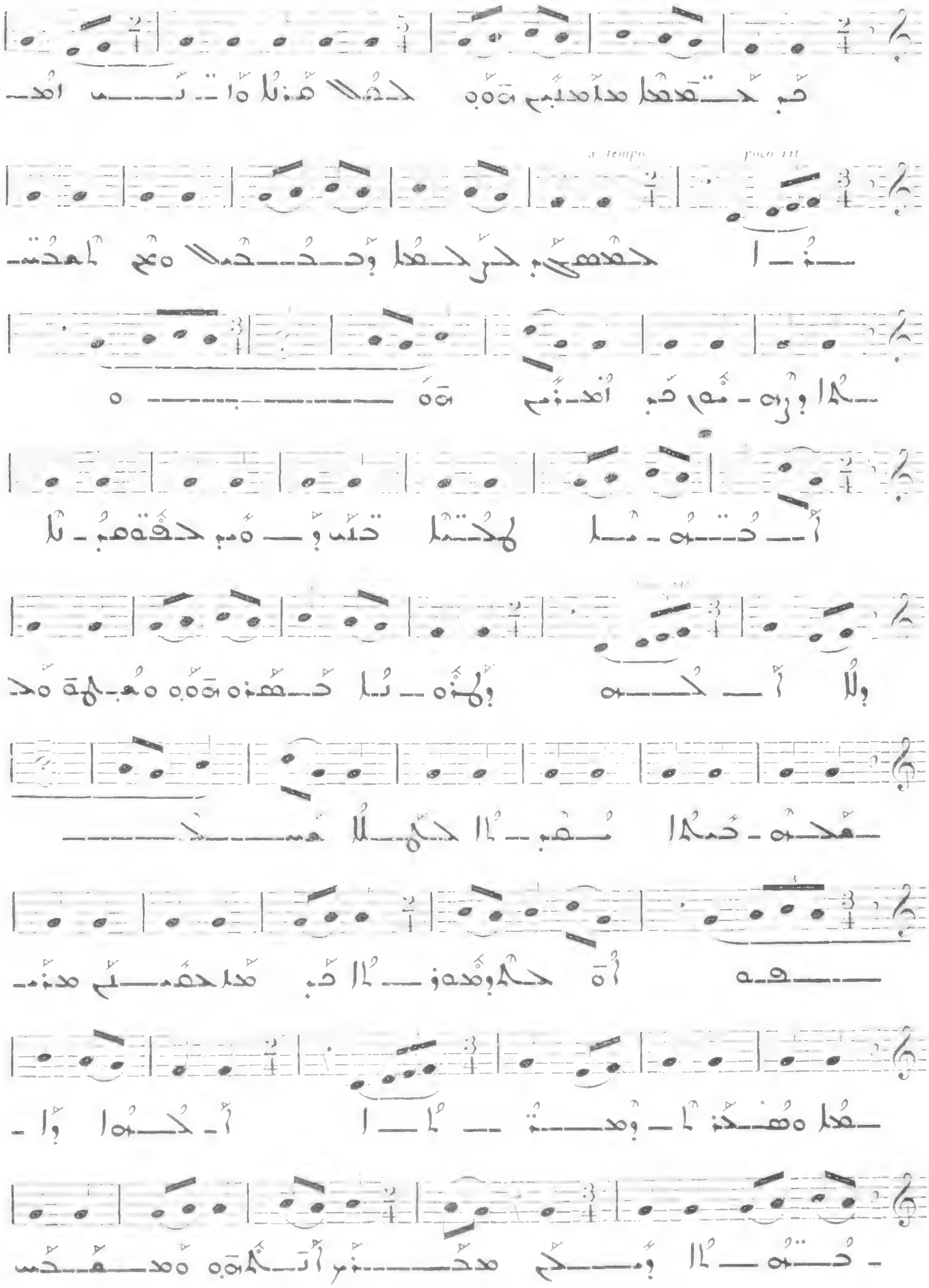
ܐܘ ܟܠ ܥܡܡܝܢ

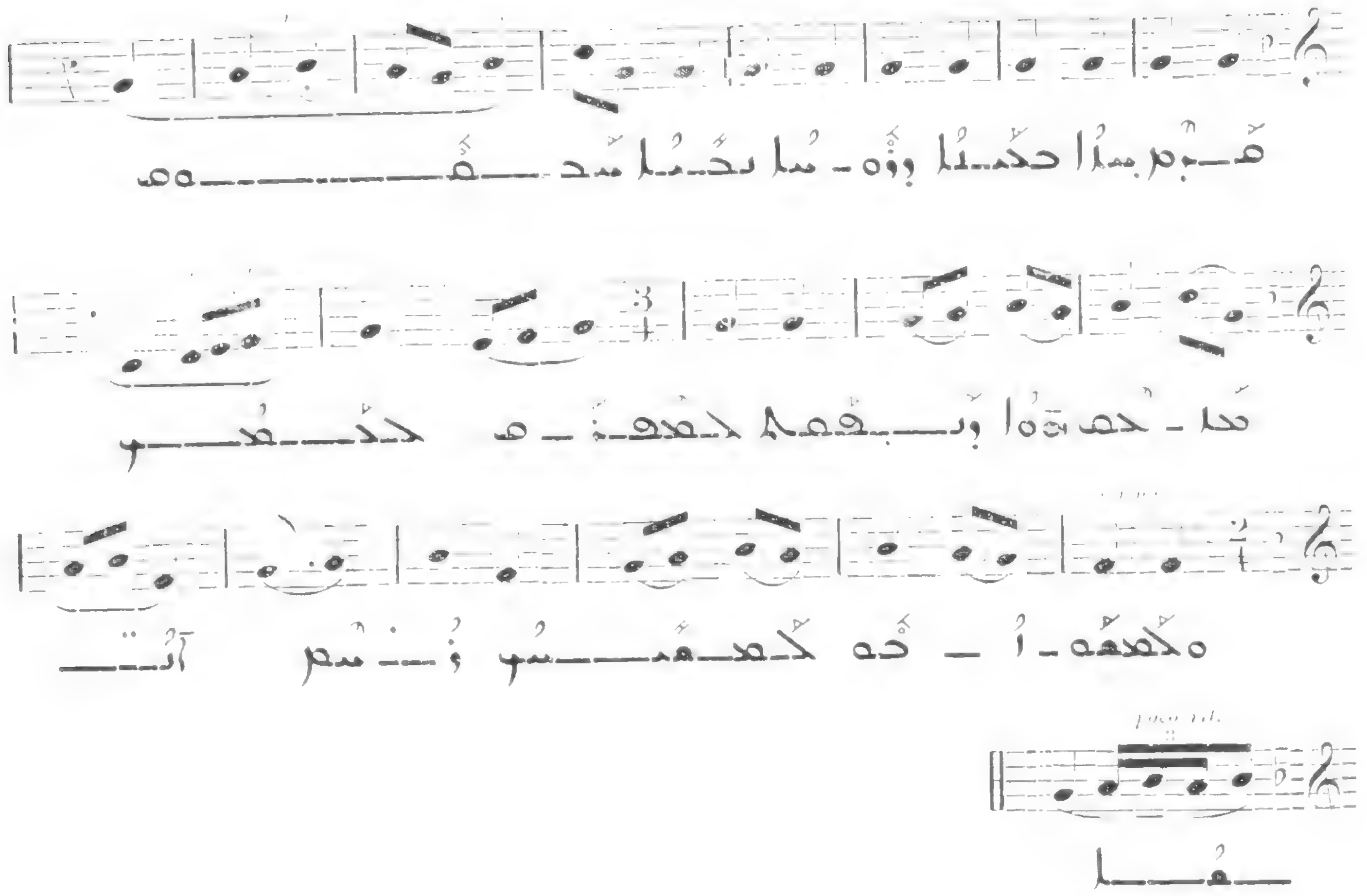
Allegro

II

768 ܟܕ ܒܥܕ̈ܬܐ ܡܠܐܟܝܢ ܗܘܘ

Allegro

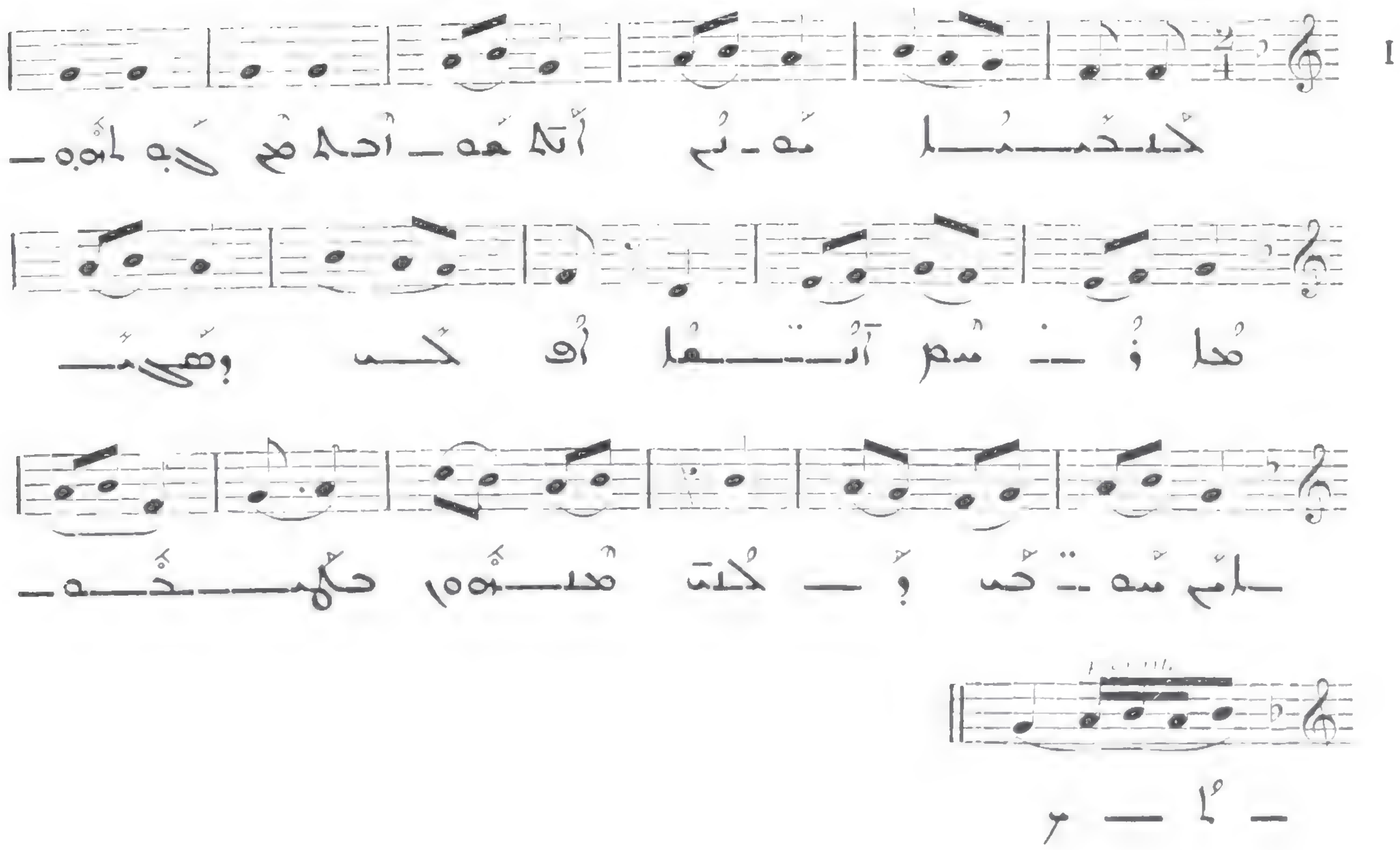




ܟ̈ܢܝܫܐ ܡܘܢ ܐܝܬ ܡܘܪܟ 767

Andantino

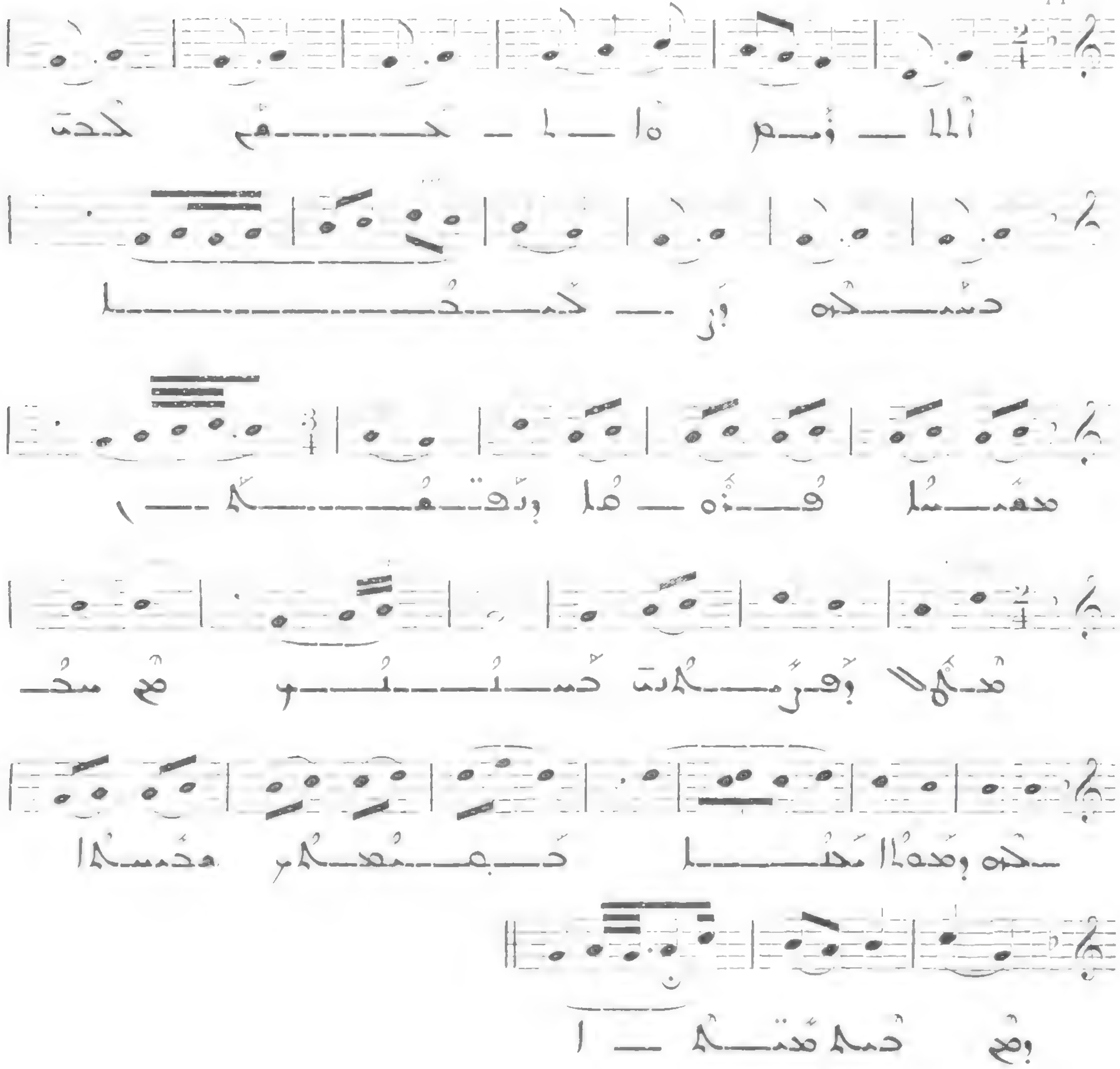
I



[illegible] 765

Andante non troppo

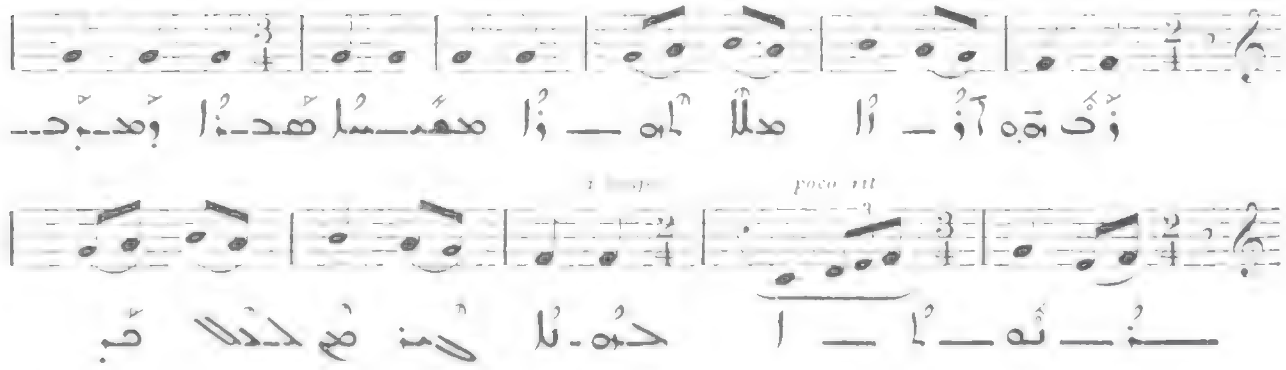
I



[illegible] 766

Allegretto

I



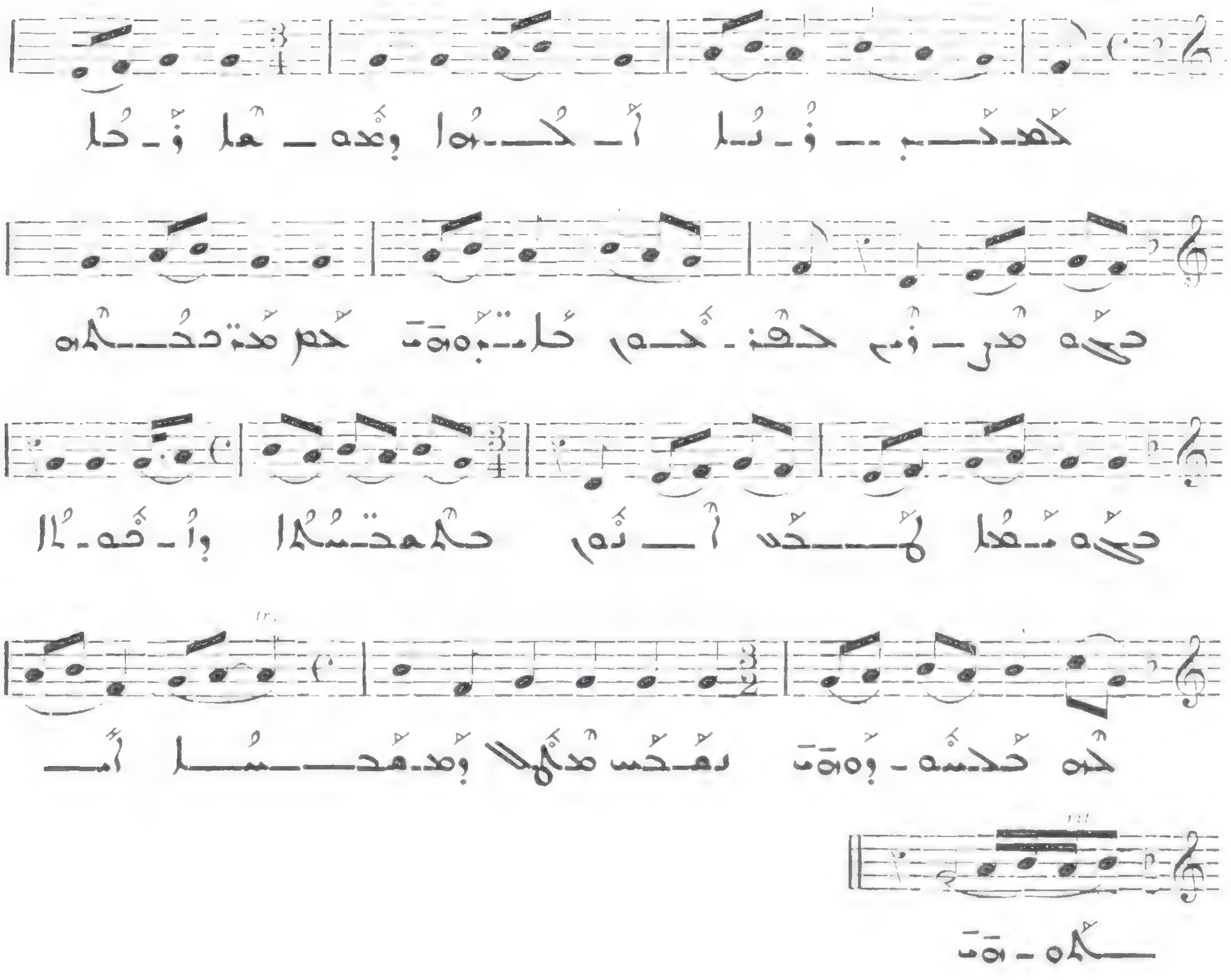
VI

SIXIÈME CATÉGORIE D'HYMNE : LES « QONOUNÉ »

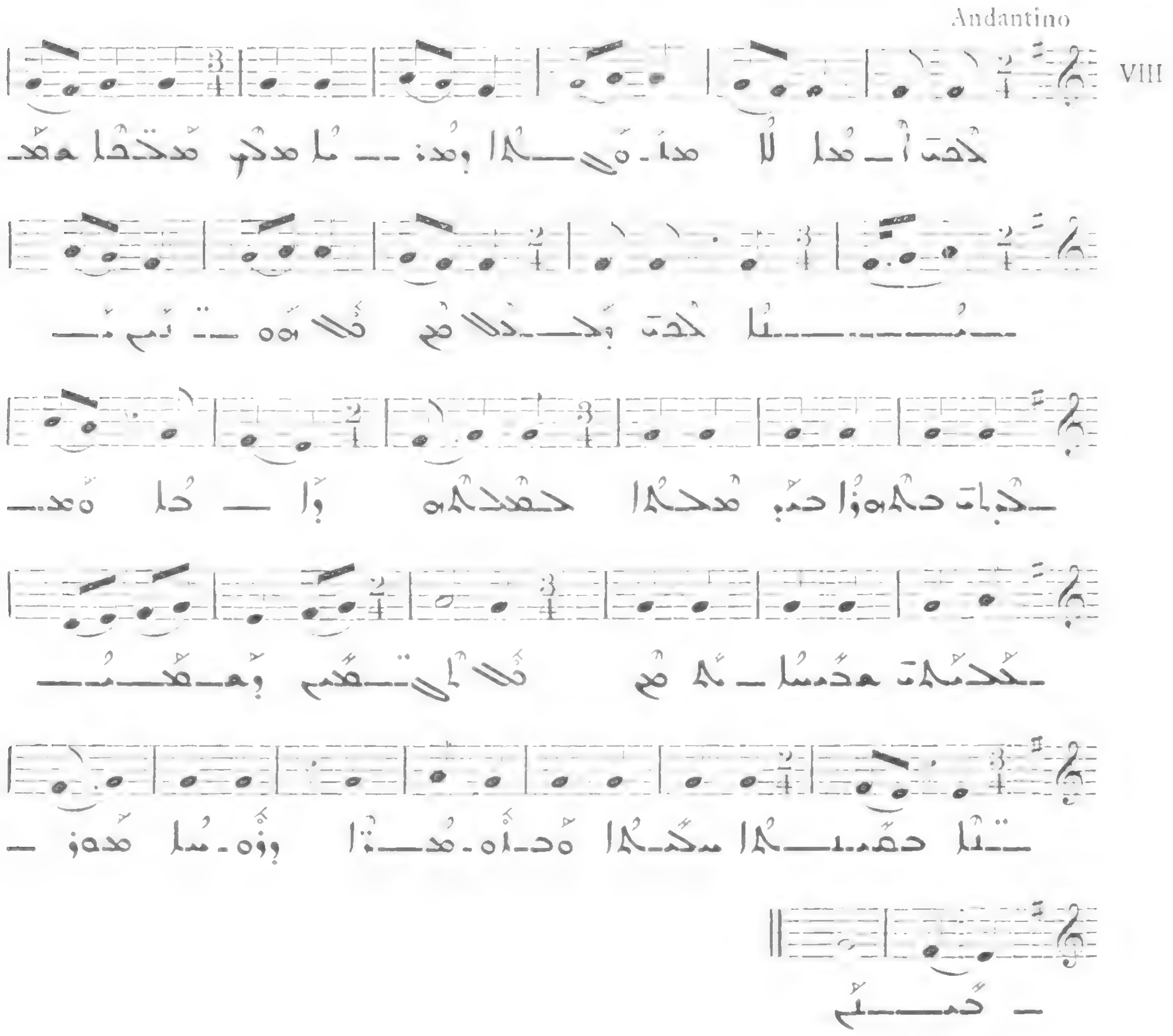
764

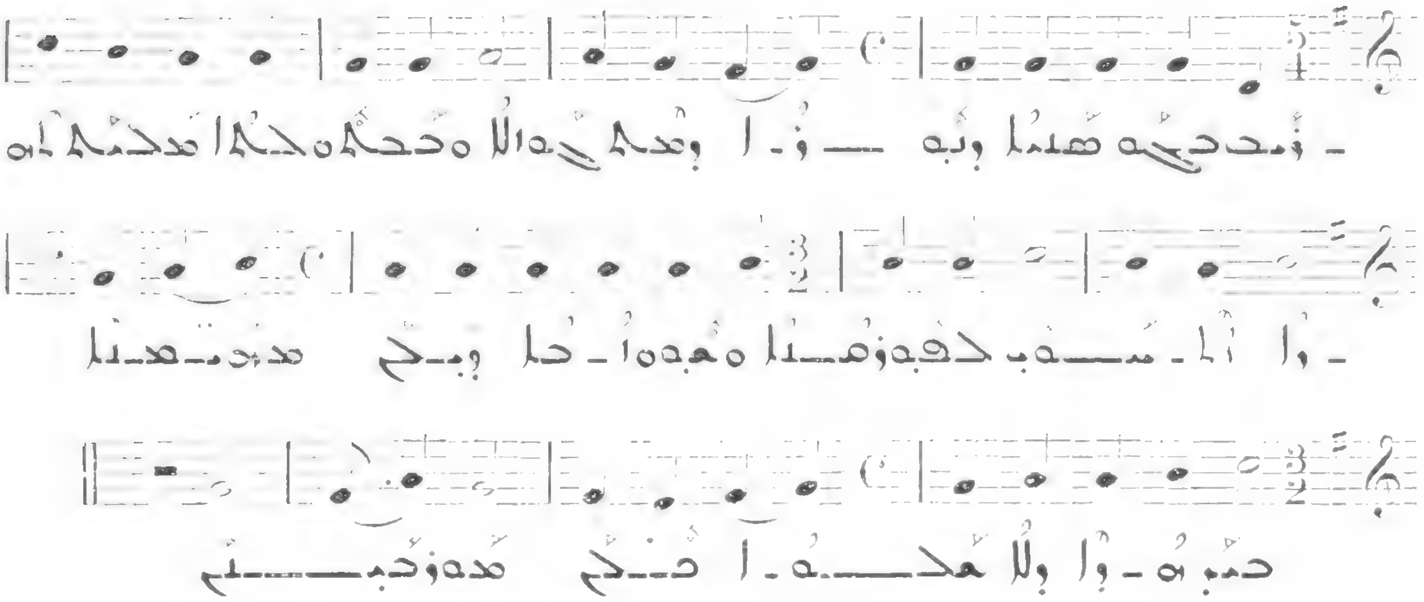
Andantino

1

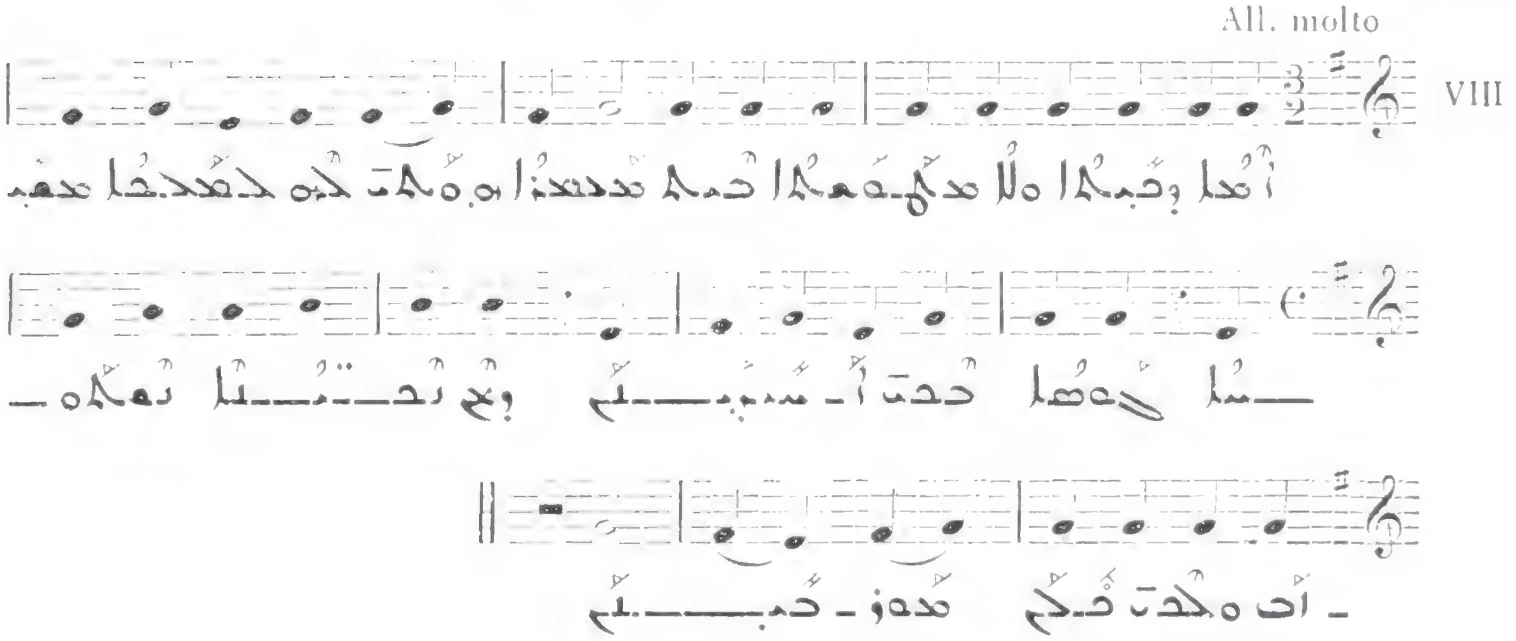


763

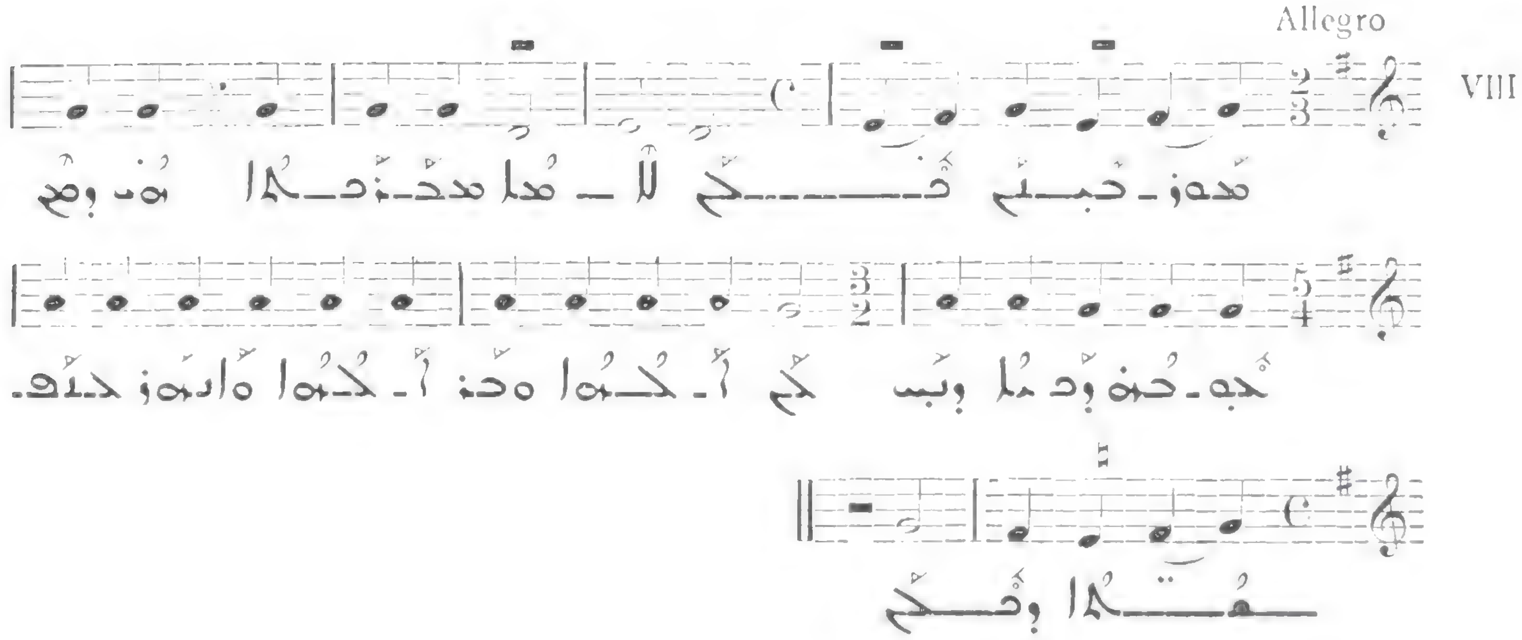


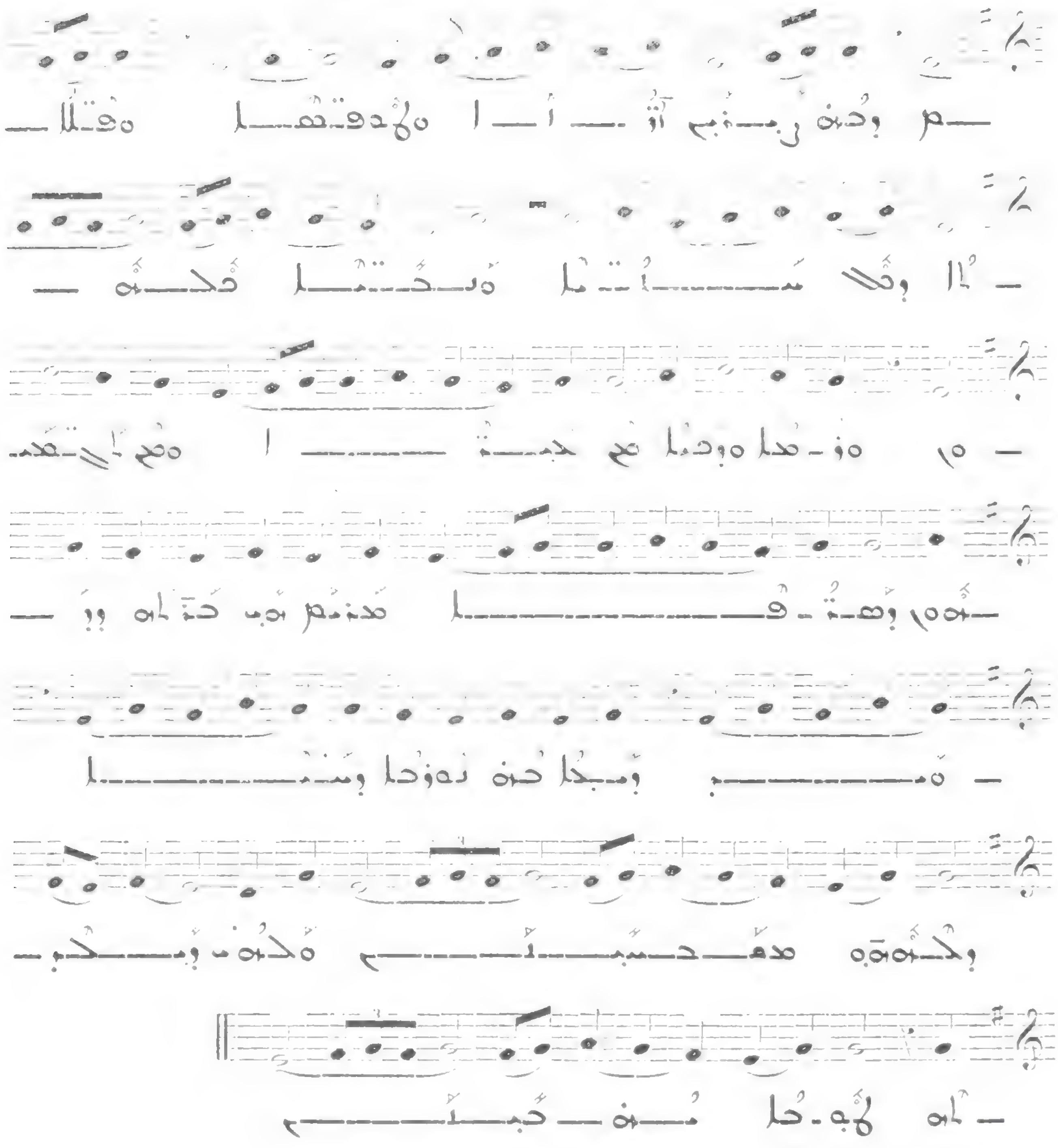


761

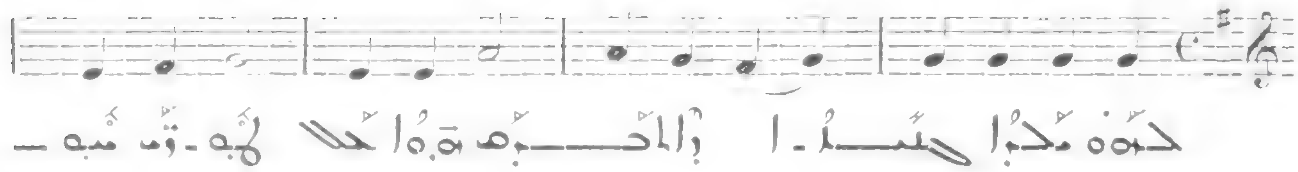


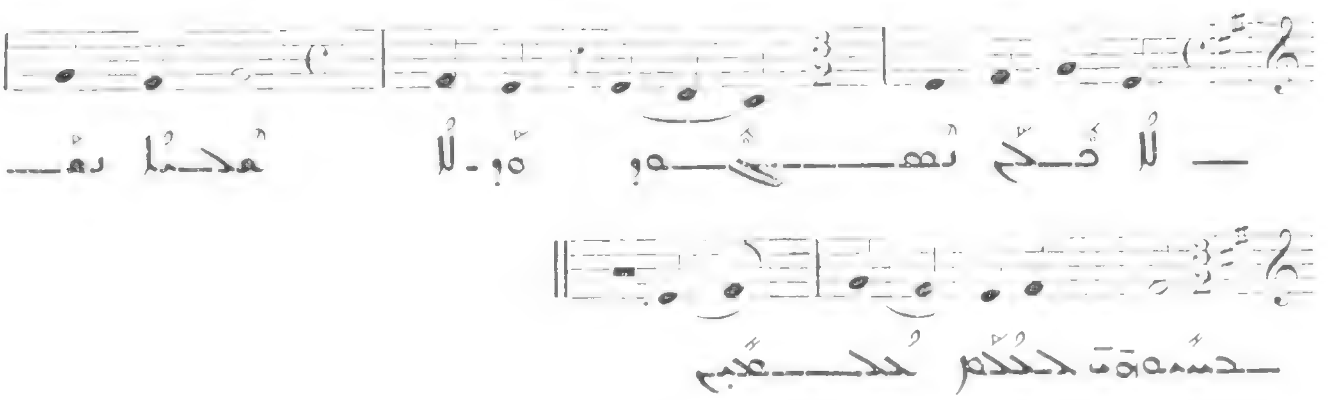
762





760



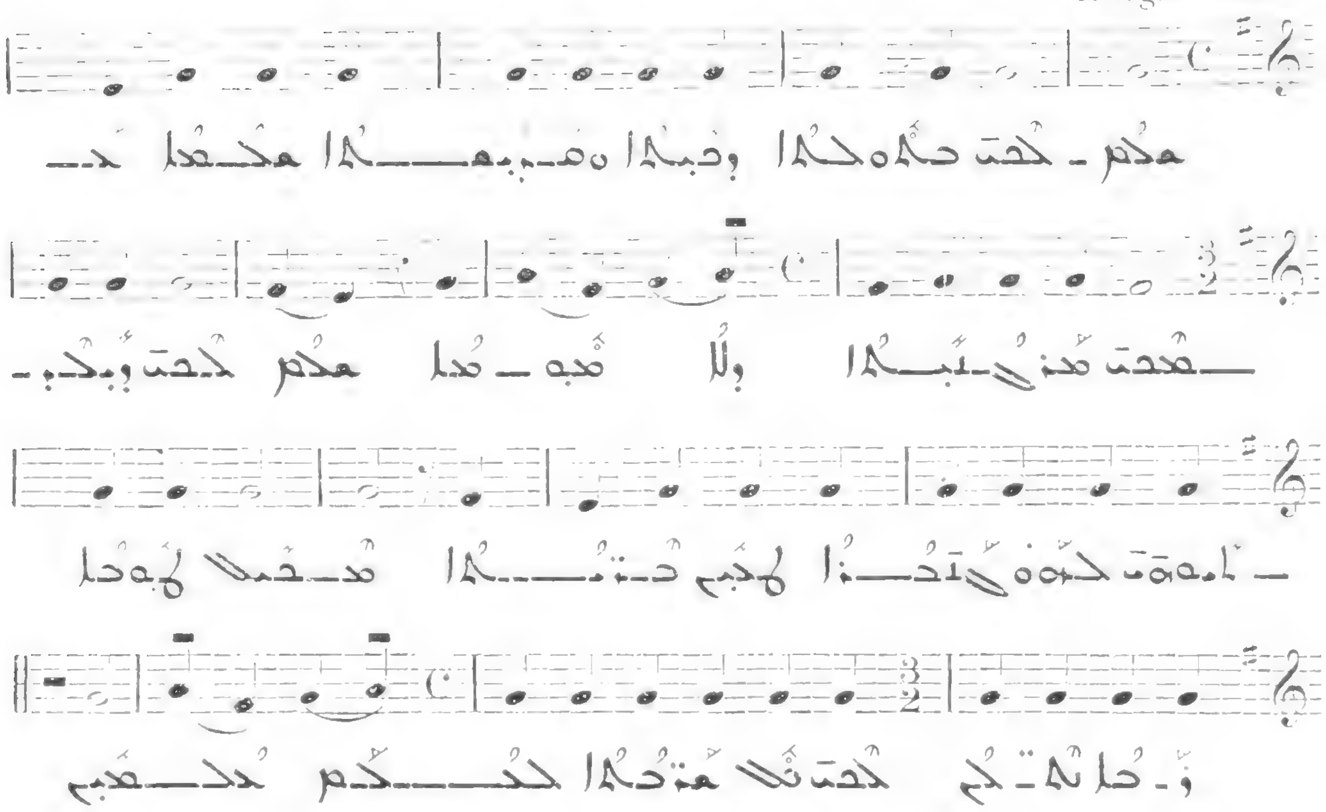


758

ܡܫܒܚܝܢ ܠܡܘܠܕܐ ܘܕܢܚܐ ܘܩܝܡܬܐ

Allegro molto

VII

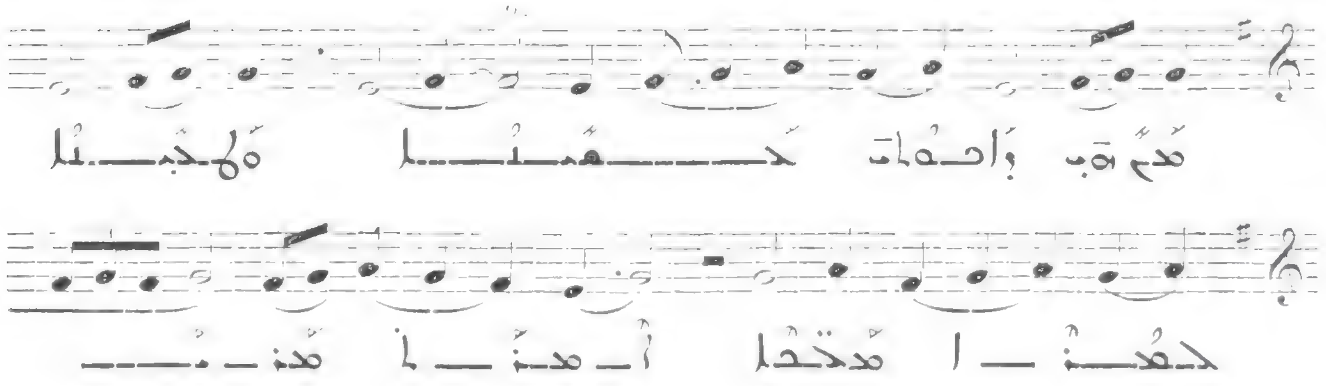


759

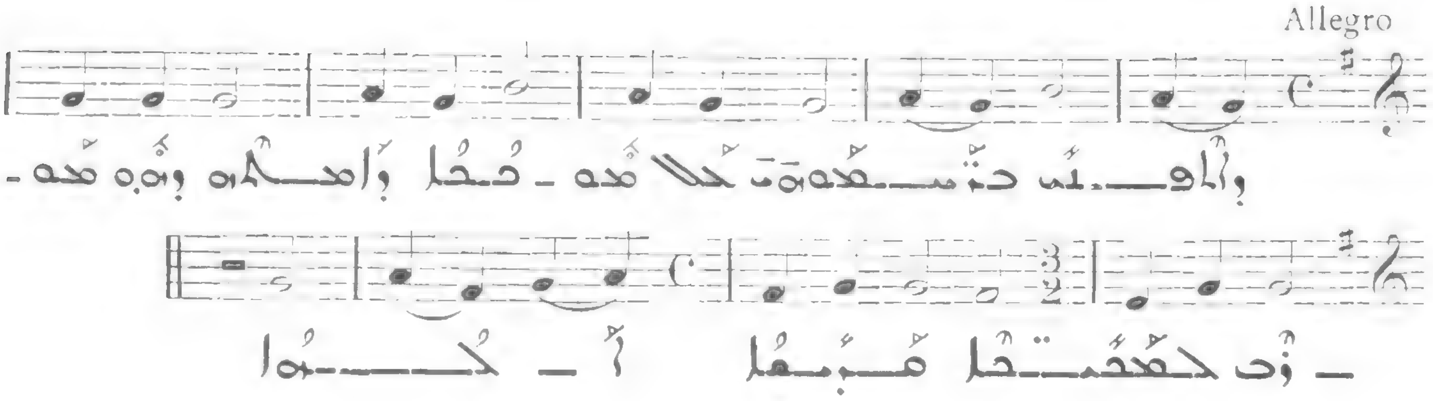
ܩܡ ܗܘ ܐܪܥܐ ܠܫܡܝܐ

Allegro moderato

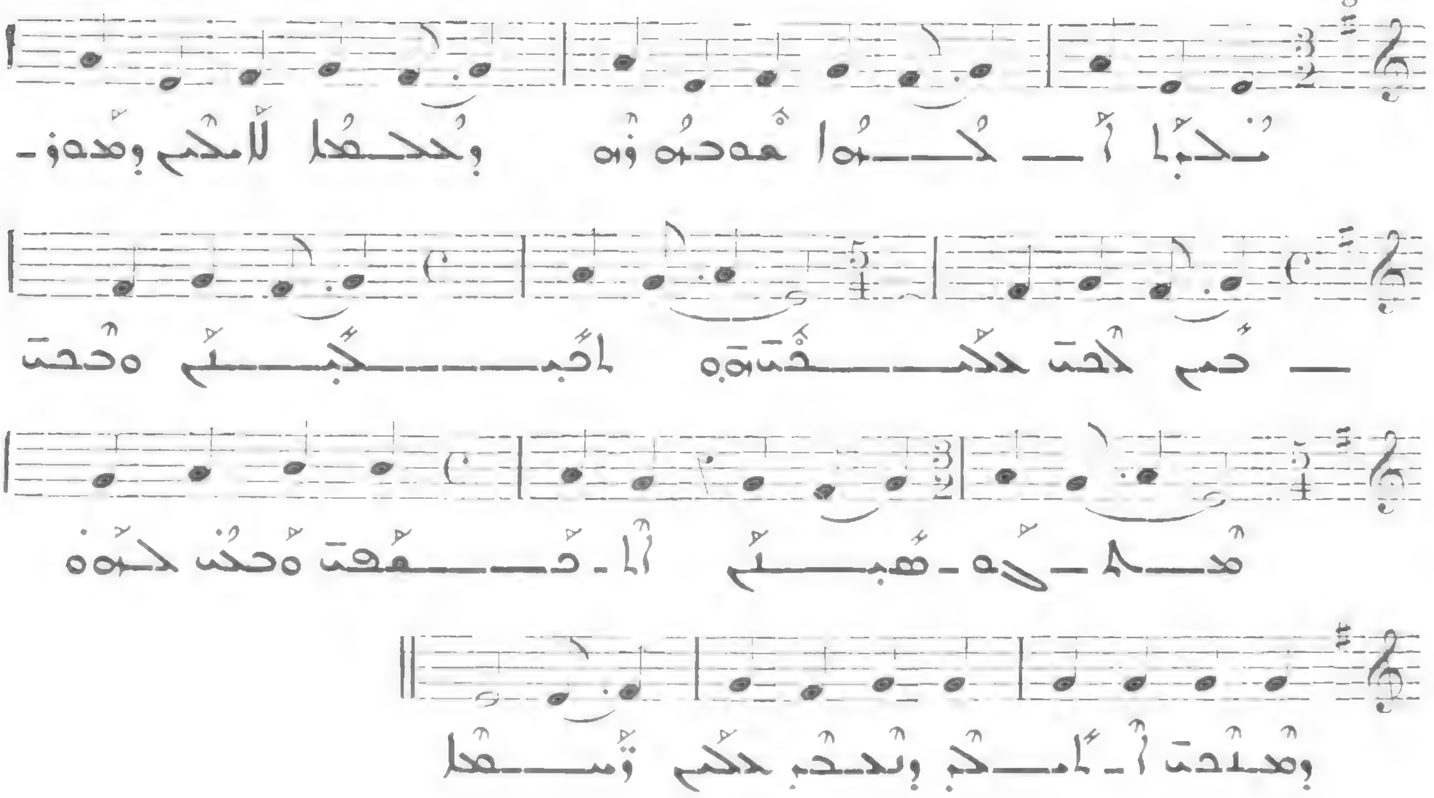
VII



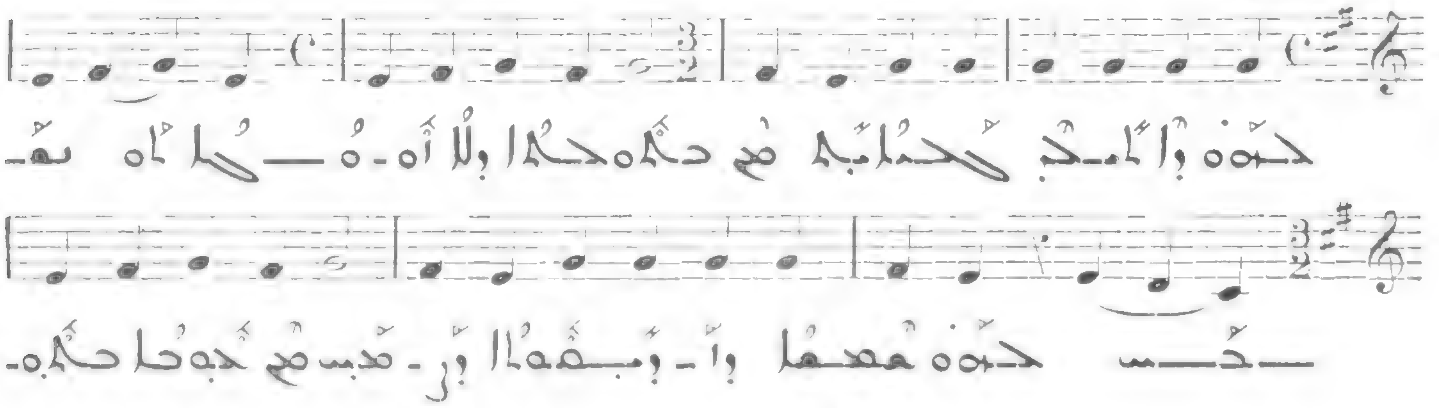
755

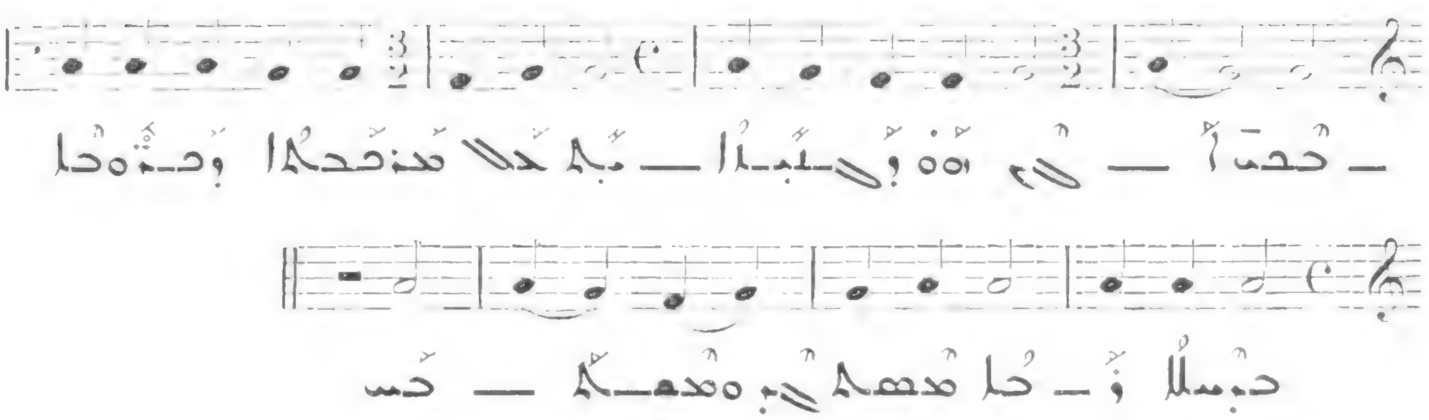


756



757

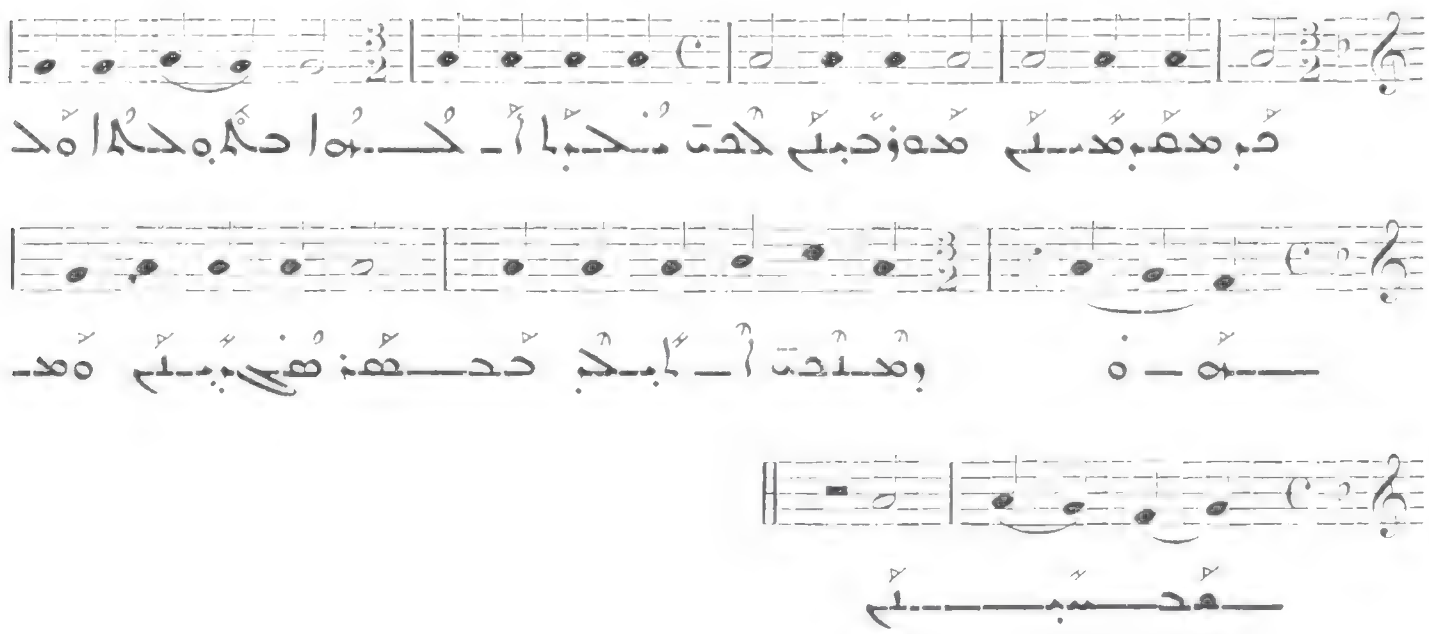




ܟܕ ܡܫܒܚܝܢ ܡܘܕܝܢ ܠܟܝ 753

Presto

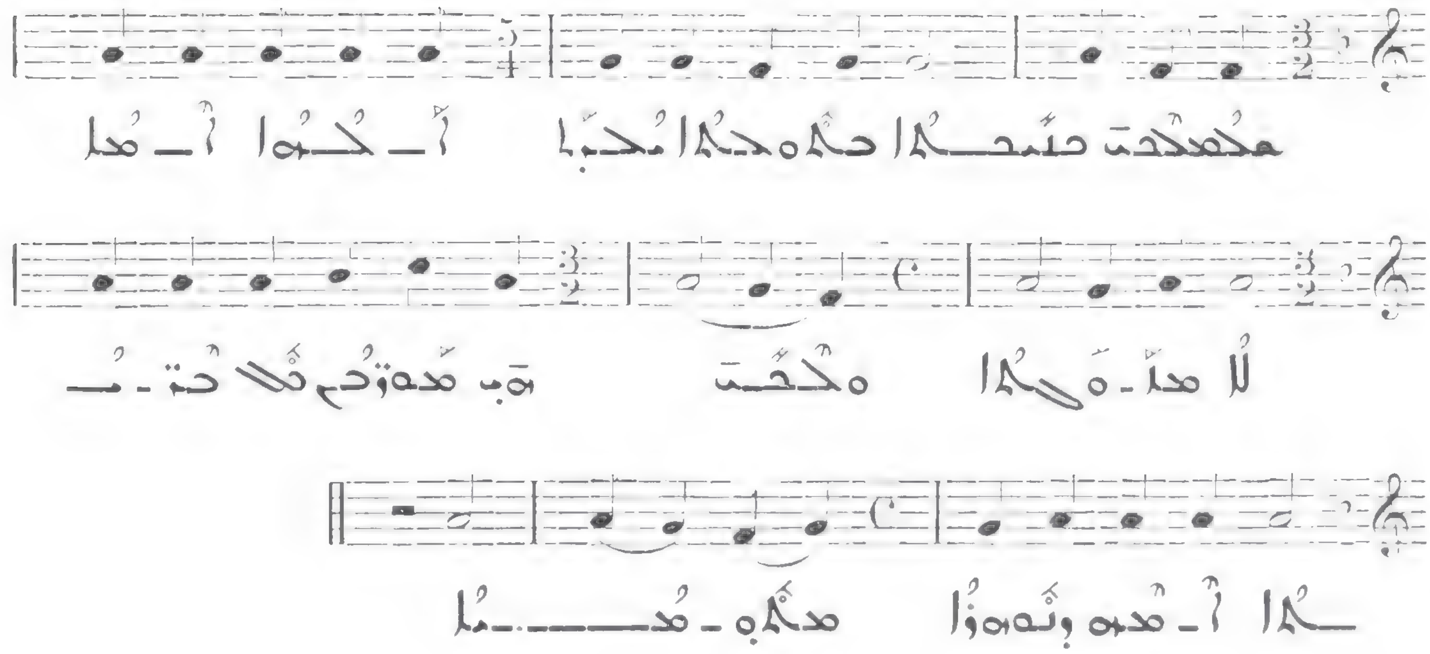
VI



ܡܫܡܫܢܐ ܕܢܚܬܐ ܒܬܫܒܘܚܬܐ 754

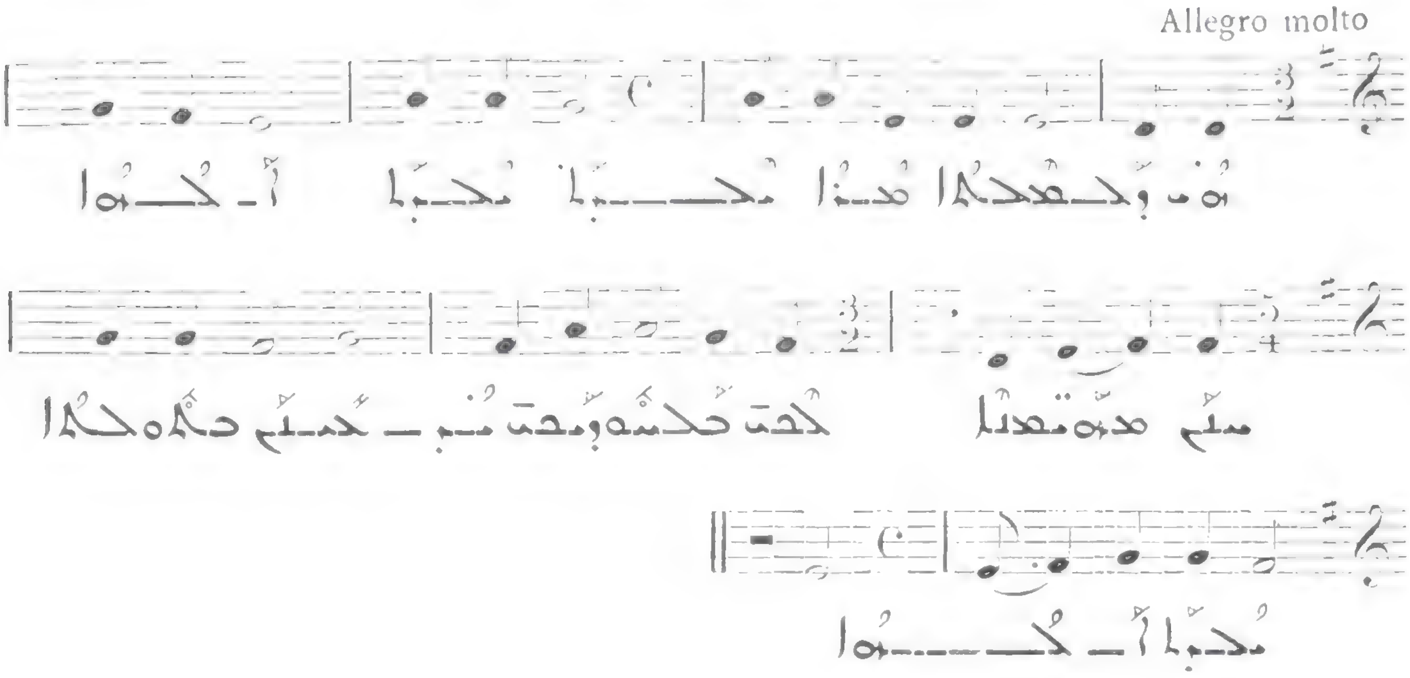
Presto

VI



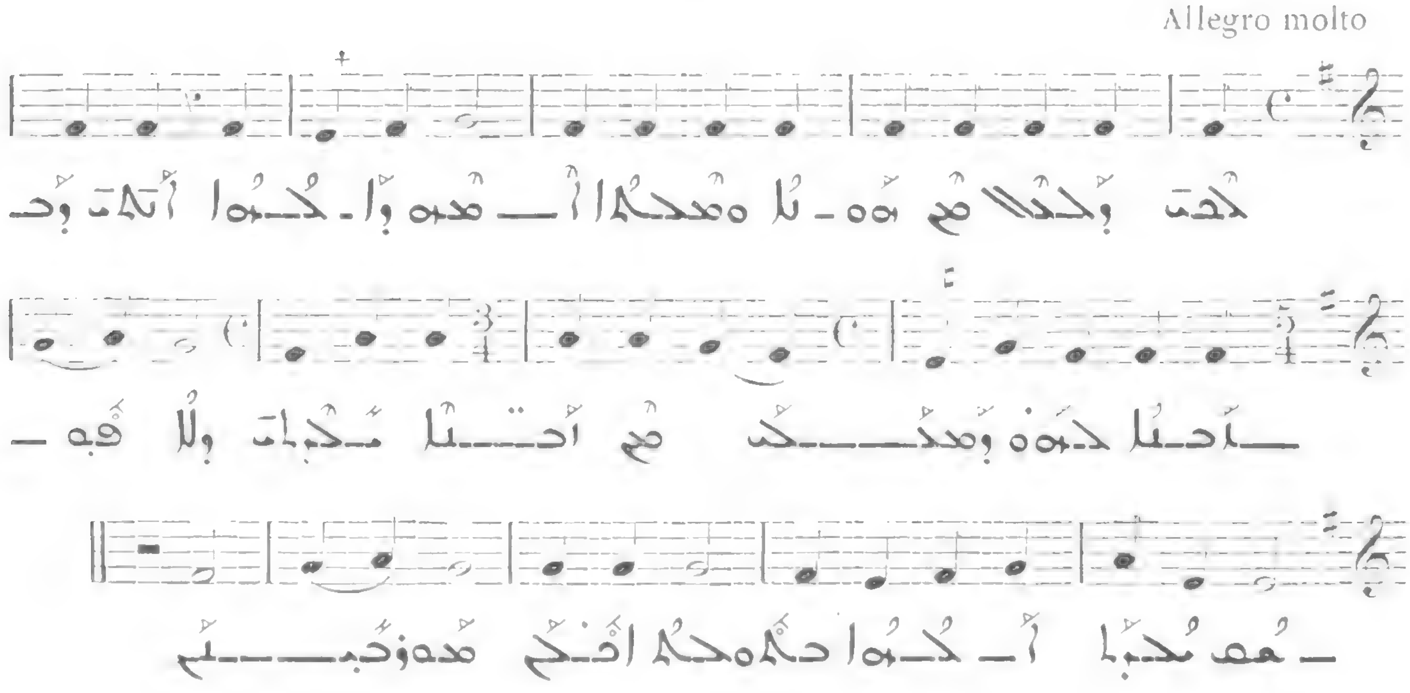
ܗܘ ܕܒܫܡܝܐ ܡܪܐ ܡܫܝܚܐ 750

V



ܠܟܘܢ ܕܒܟܠ ܥܡ ܗܘܐ ܘܫܡܝܐ 751

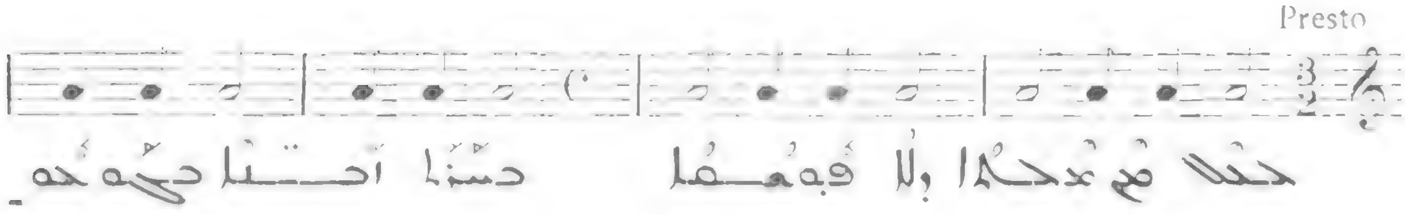
V

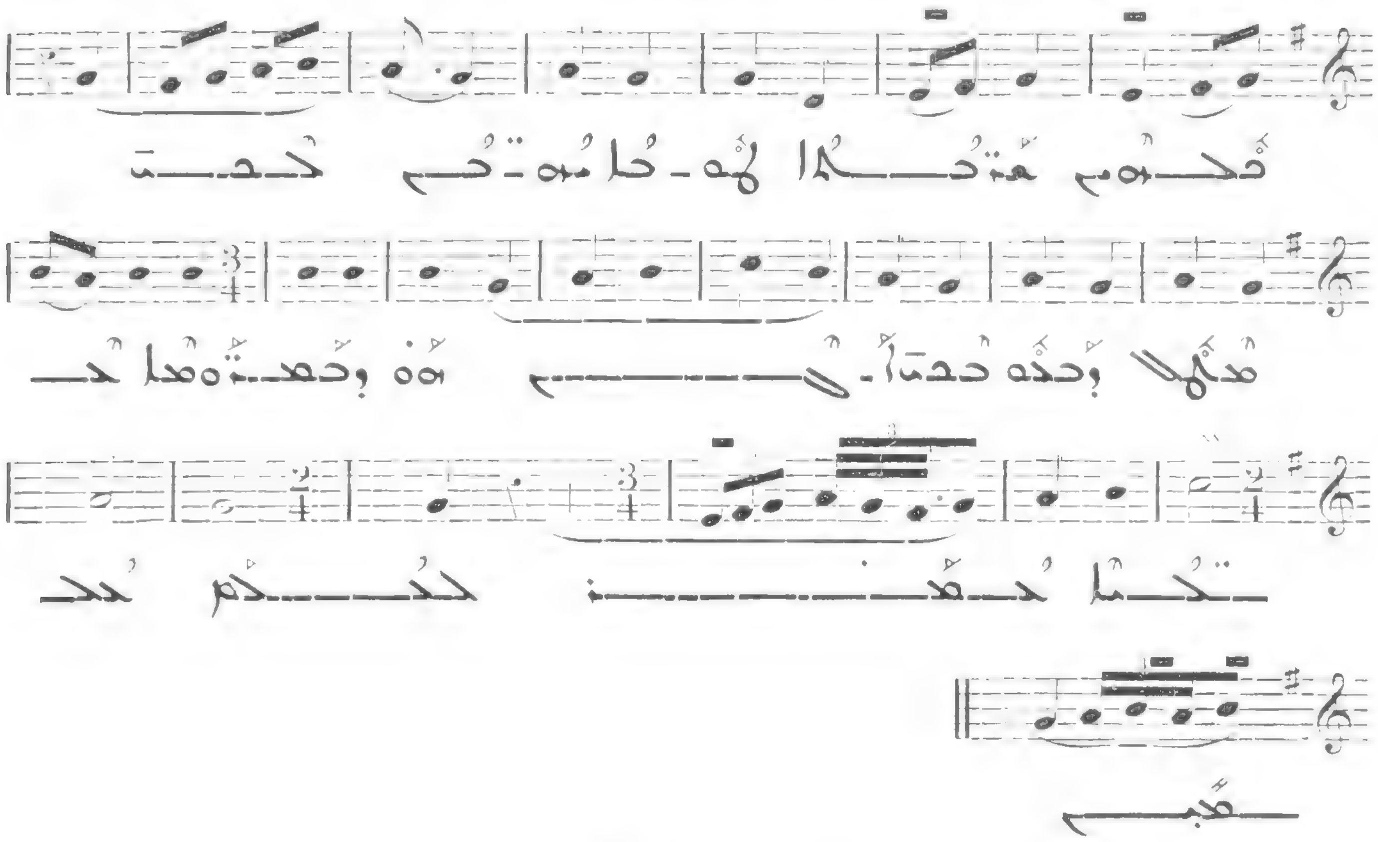


ܠܚܡܫܐ ܡܠܟܘܬܐ 752

ܒܟܠ ܥܡ ܫܡܝܐ ܕܠܐ ܦܘܫܩܐ

VI





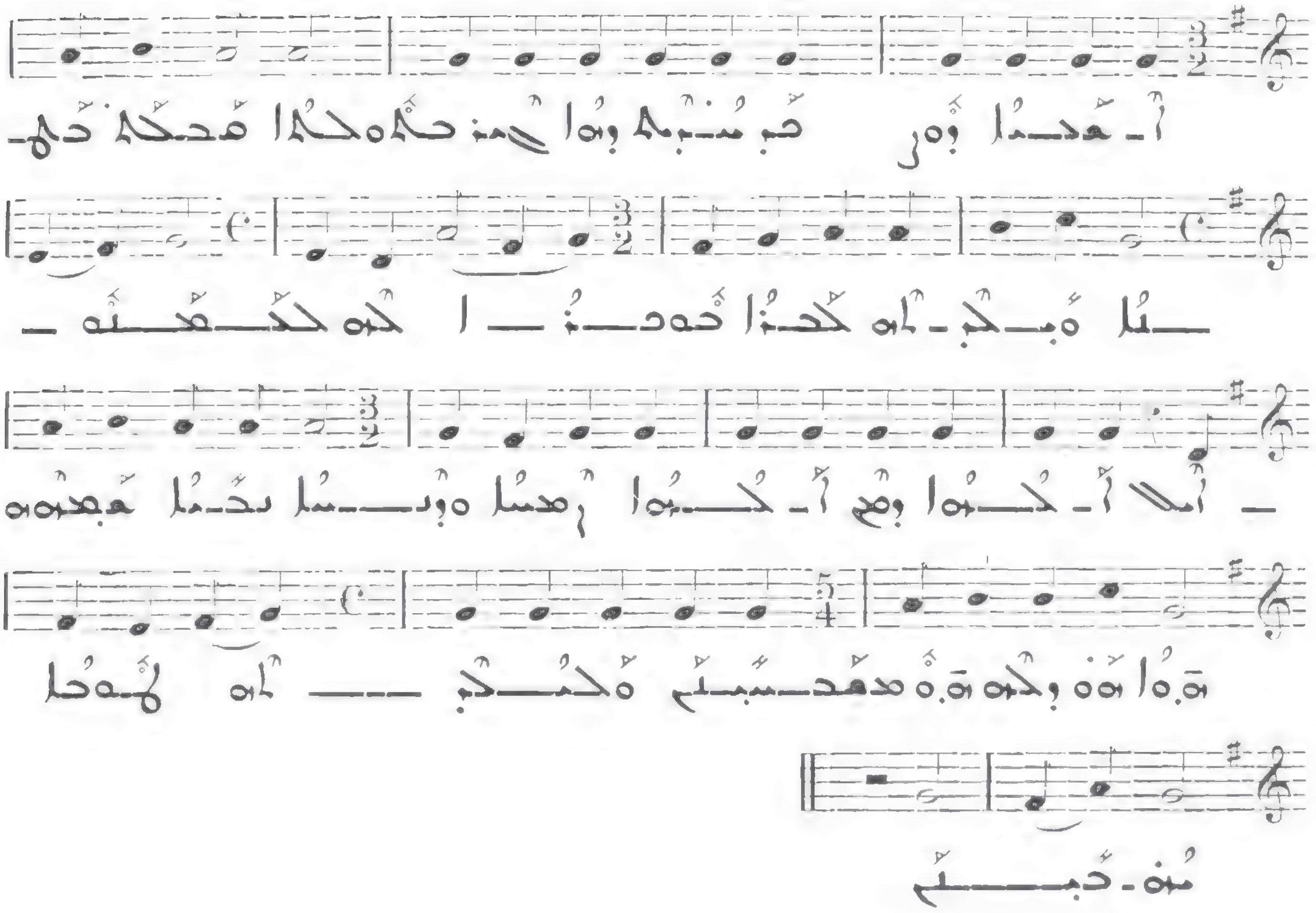
ܩܝܢܬܐ ܫܚܝܡܬܐ

ܐܝܟܢܐ ܕܡܢ ܟܝܢܗ

749

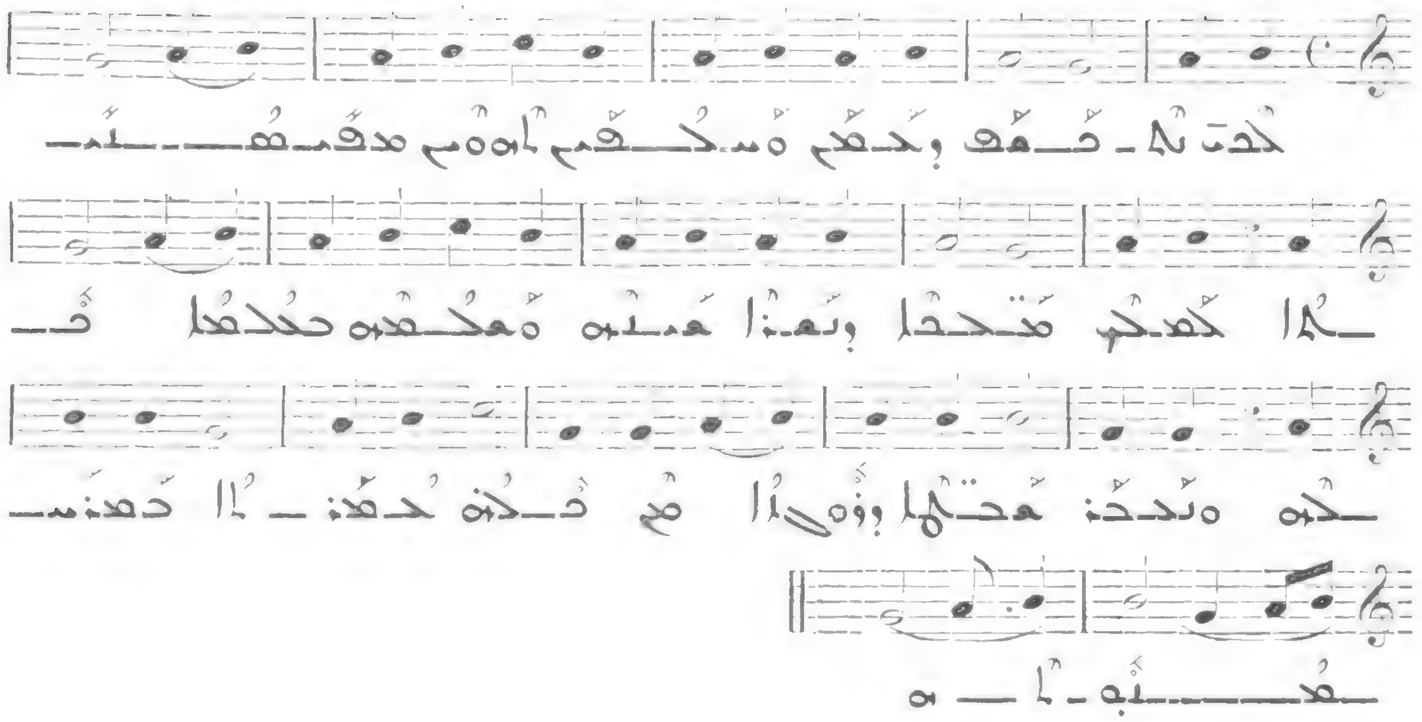
Presto

V

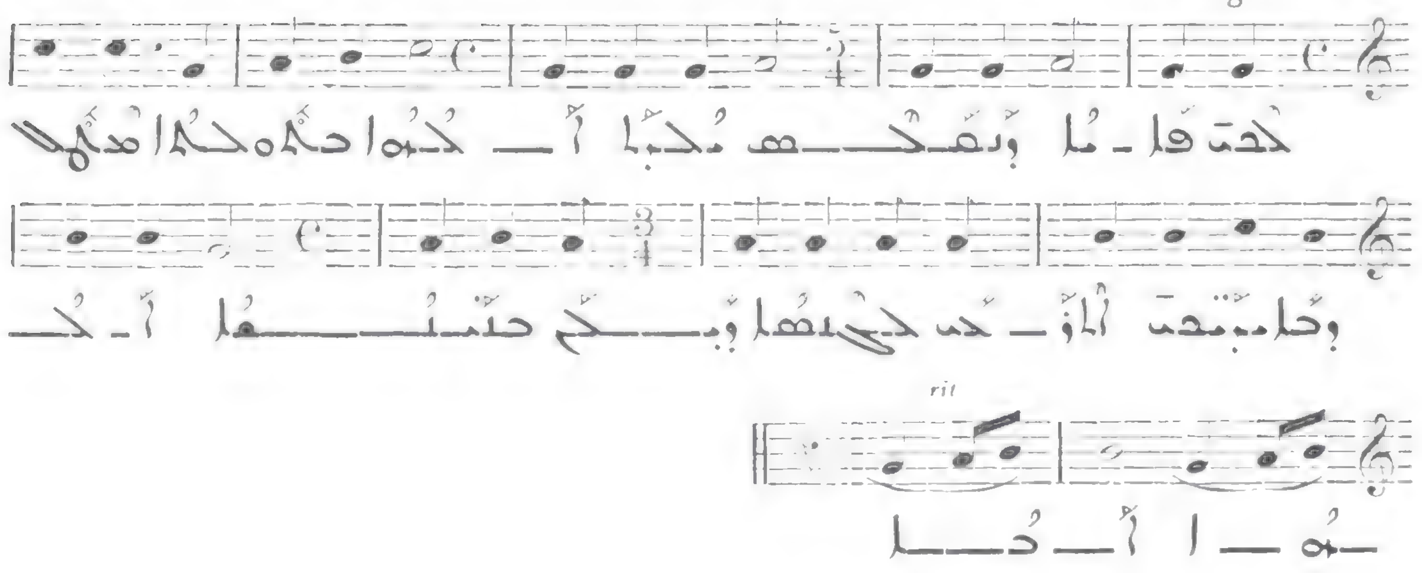


ܩܝܢܬܐ ܕܥܢܝܢܐ

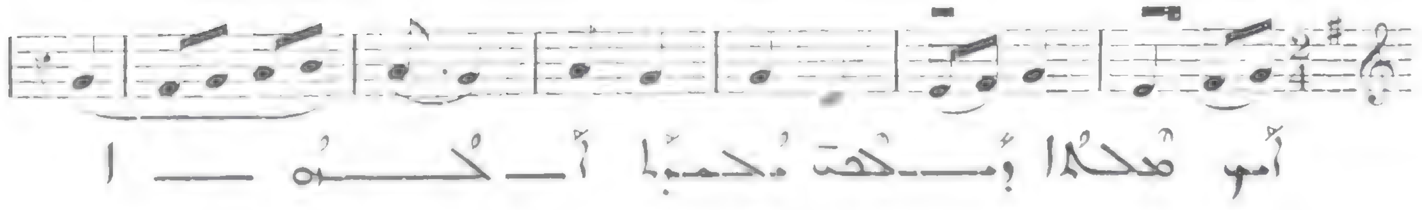
746 ܠܟܘܢ ܐܢܫܝܢ ܕܡܢ ܥܠܡܝܢ



747 ܠܟܘܢ ܩܐܡܐ ܕܢܦܩܬ ܡܕܝܢܬܐ ܠܛܘܪܐ

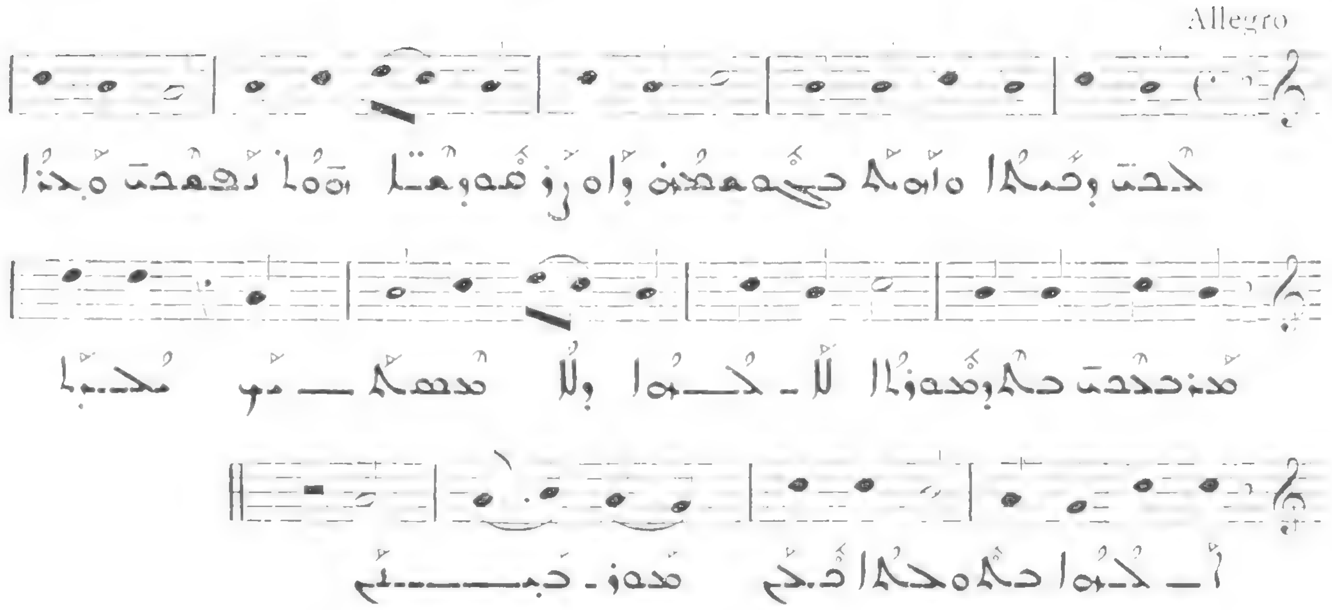


748 ܐܝܟ ܡܫܟܢܐ ܕܡܠܟܐ ܡܕܝܢܬܐ ܠܛܘܪܐ

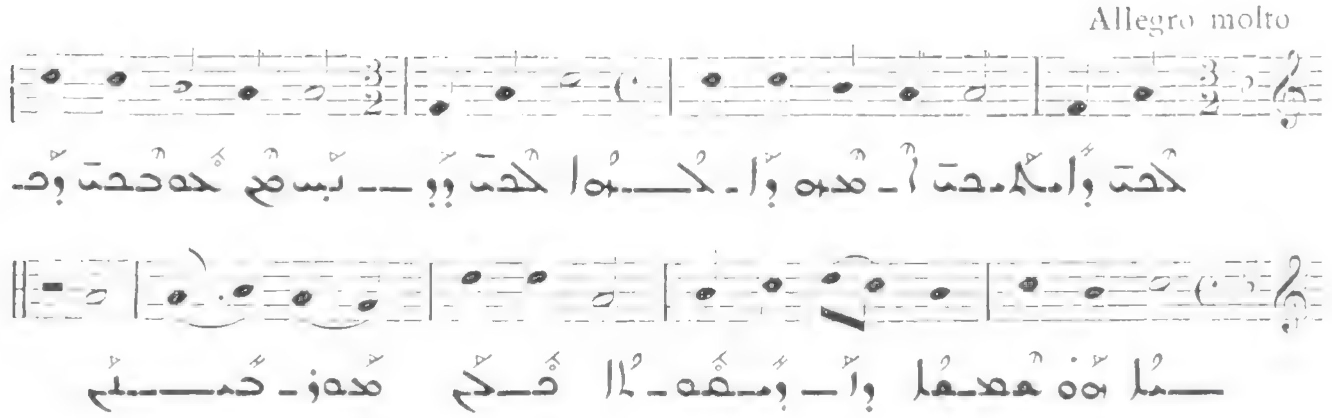


ܦܢܩܝܬܐ ܠܡܫܝܚܘܬܐ

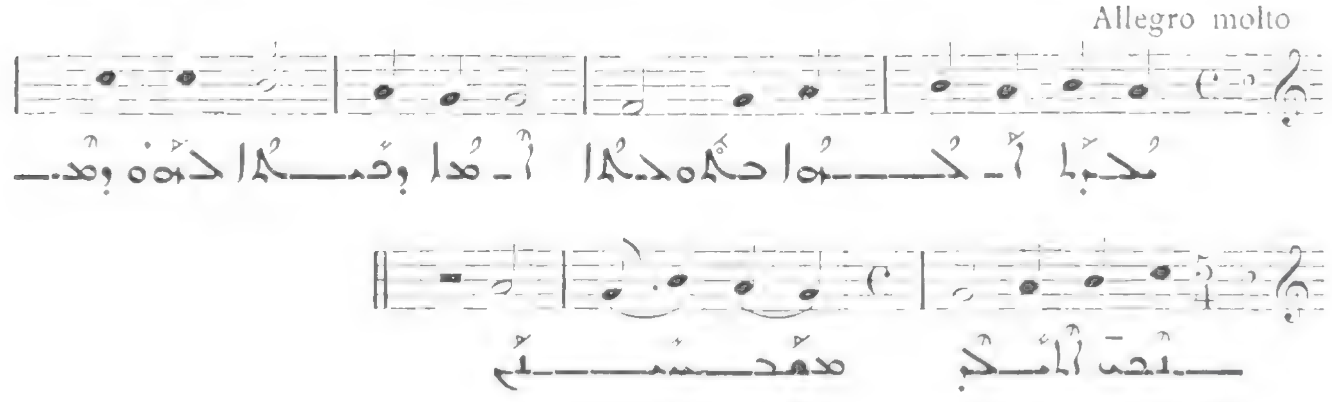
ܠܒܢܝ̈ ܕܩܝܡܬܐ ܘܐܘܬ ܒܬܫܒܘܚܬܗ 743

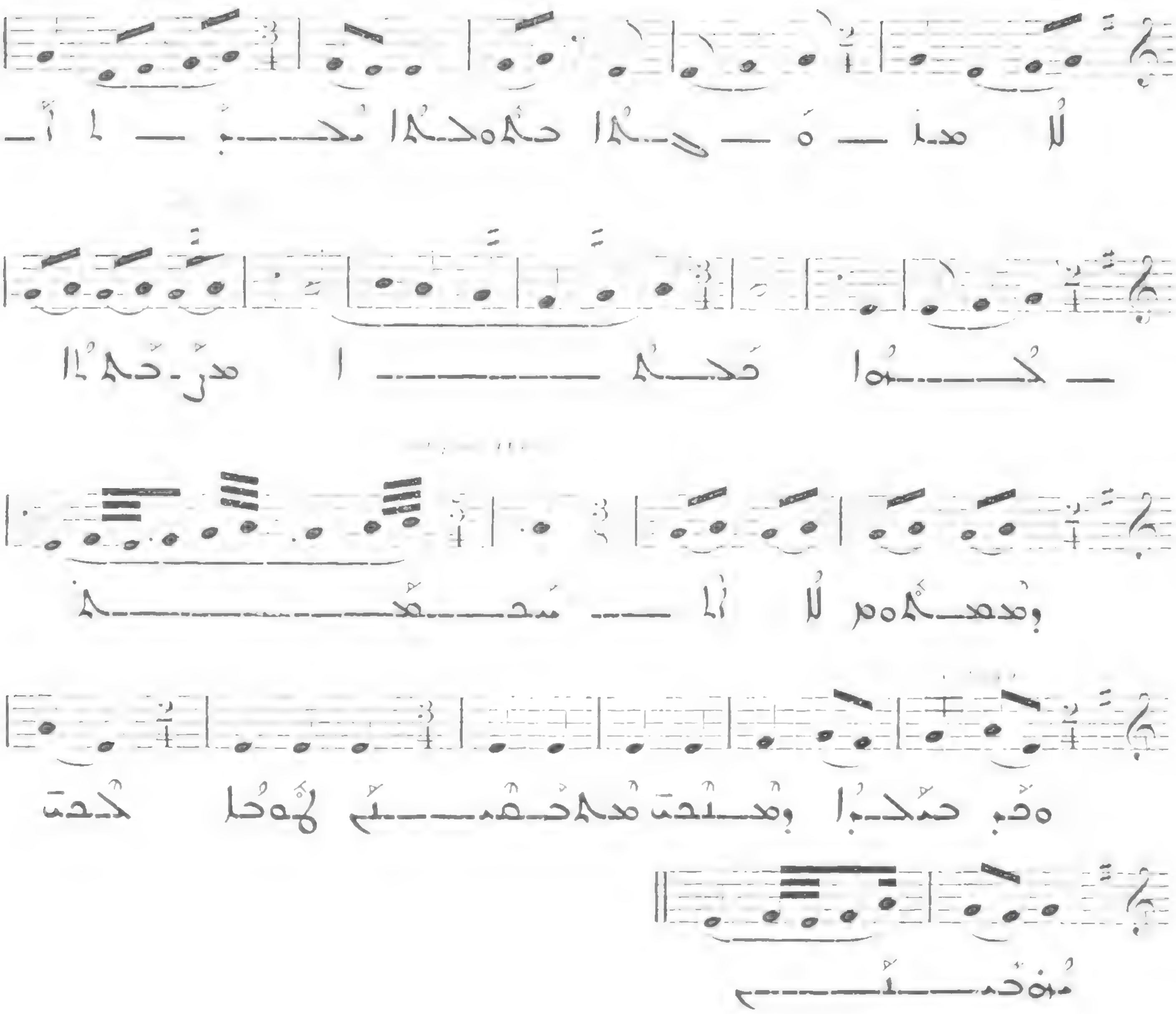


ܠܒܢܝ̈ ܕܐܠܗܘܬܐ ܐܦܘ ܕܐܠܗܘܬܐ 744

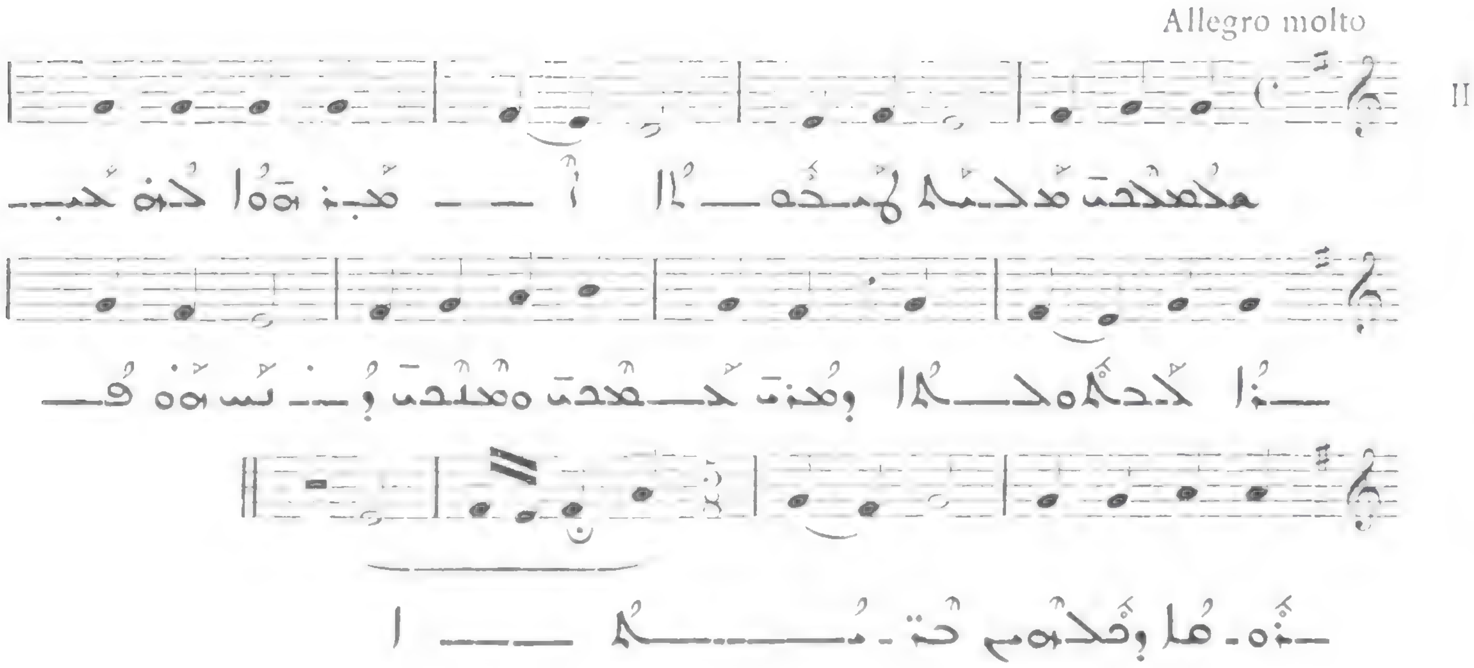


ܡܠܝܐ ܠܠܗܘܬܐ ܒܡܫܝܚܘܬܐ 745



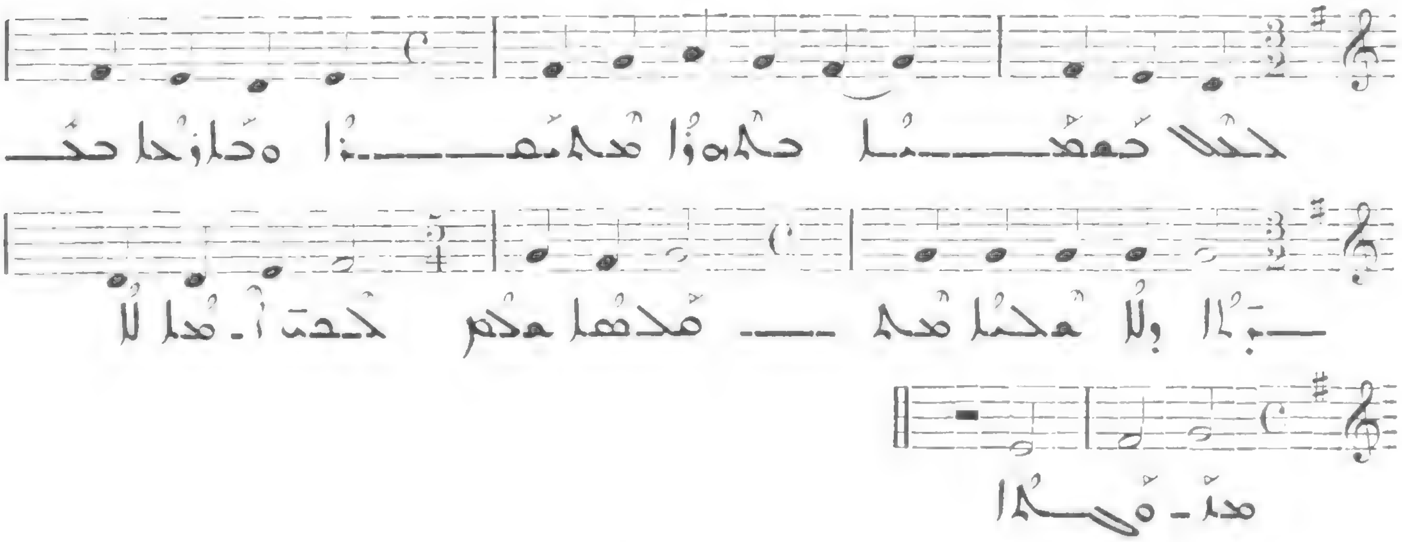


742



739 ܠܟܠܗ ܒܣܝܡܐ ܕܐܒܘܗܝ ܫܡܝܢܐ

Allegro molto — II

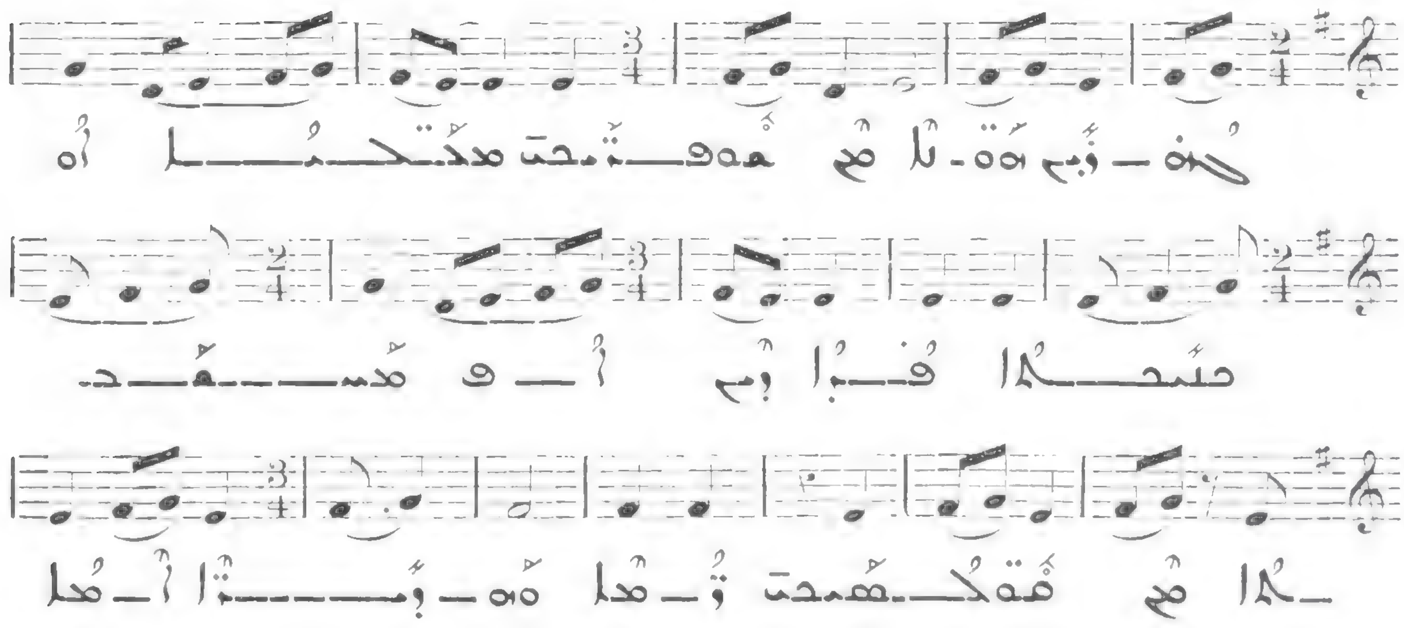


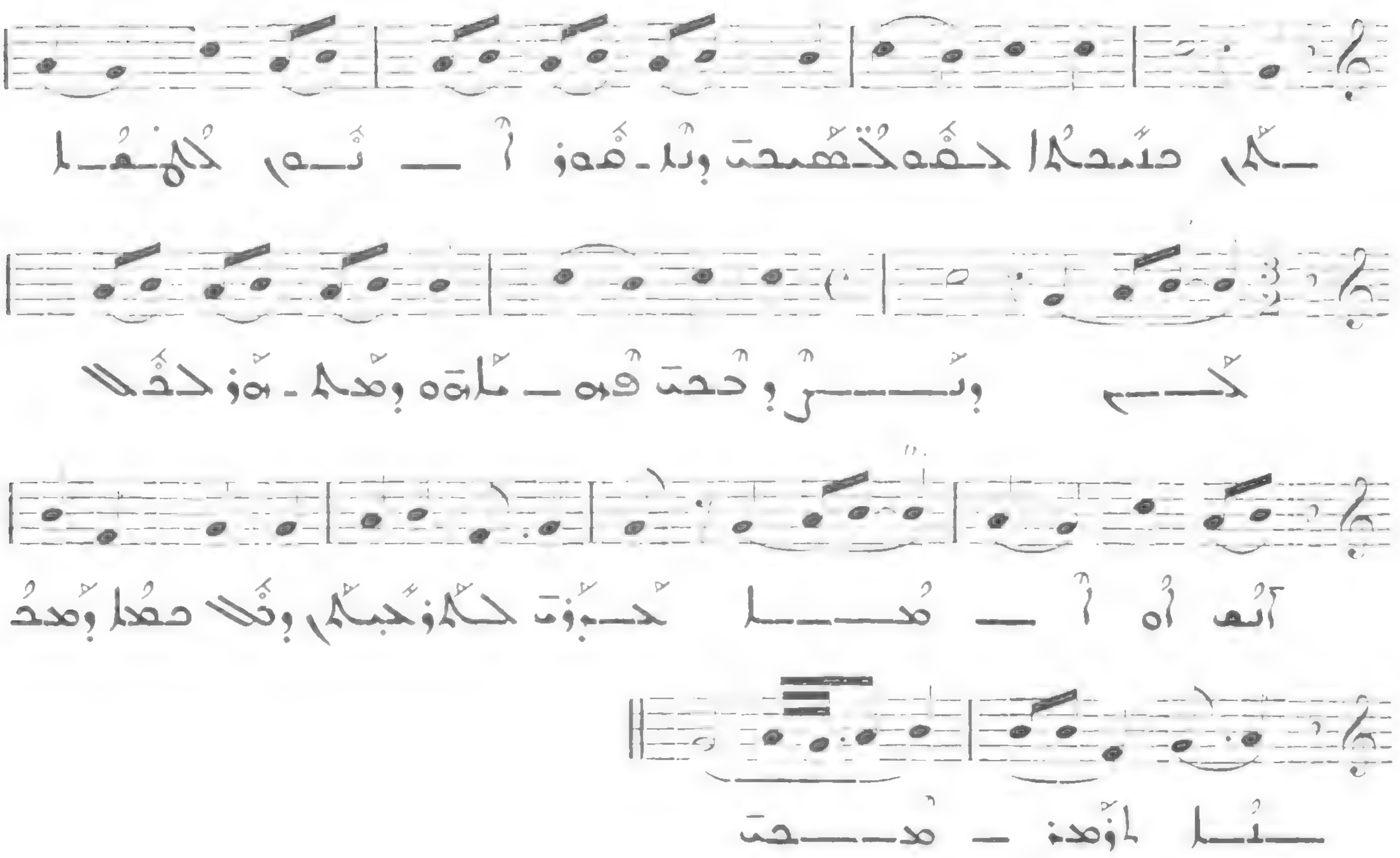
740 ܠܟܘܢ ܕܝܢ ܬܠܡܝܕܐ ܕܐܒܘܗܝ ܫܡܝܢܐ

Allegro molto — II

741 ܠܘܩܕܡ ܡܠܬܐ ܡܢ ܡܫܒܚܬܐ

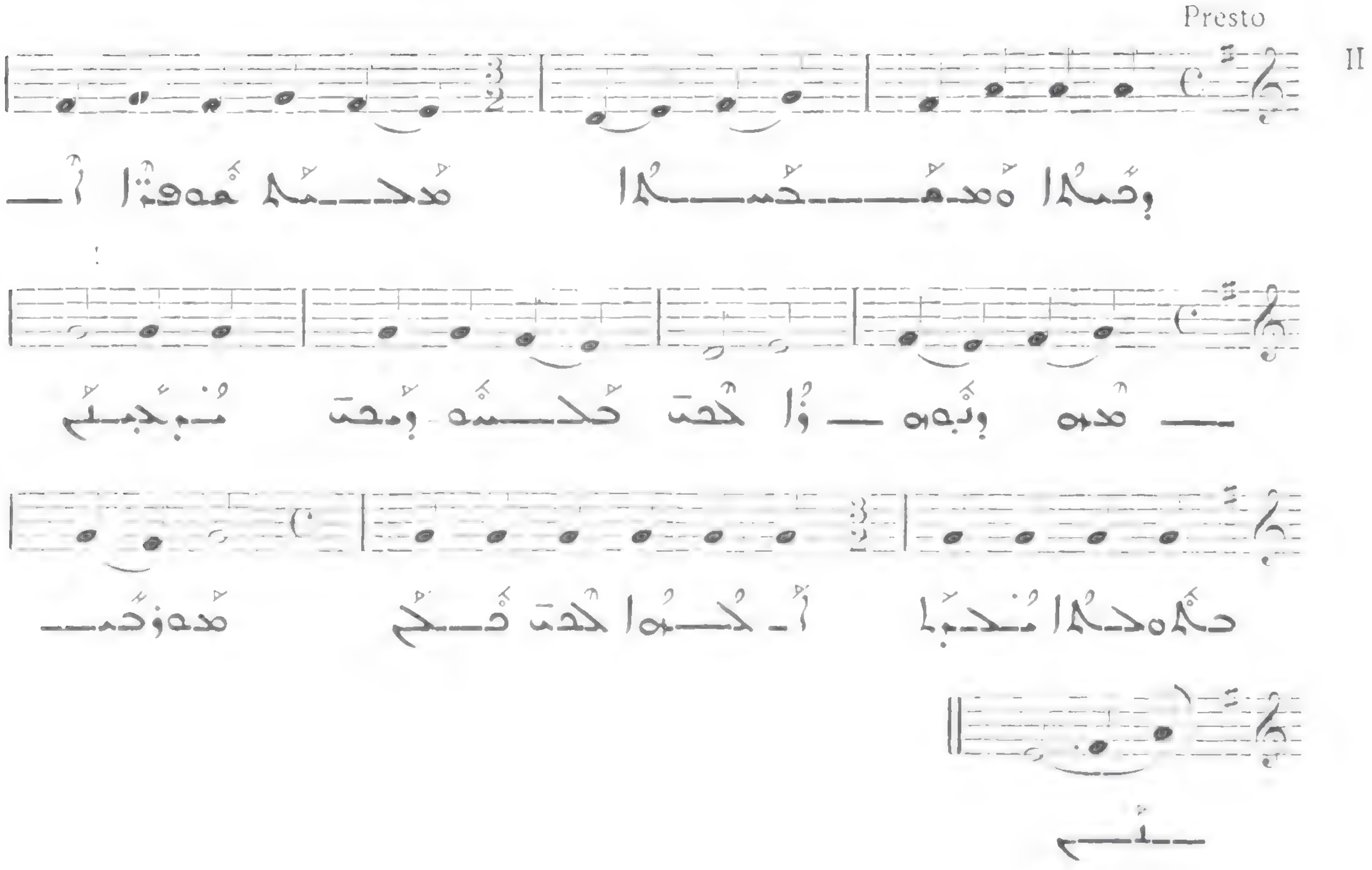
All. moderao — II

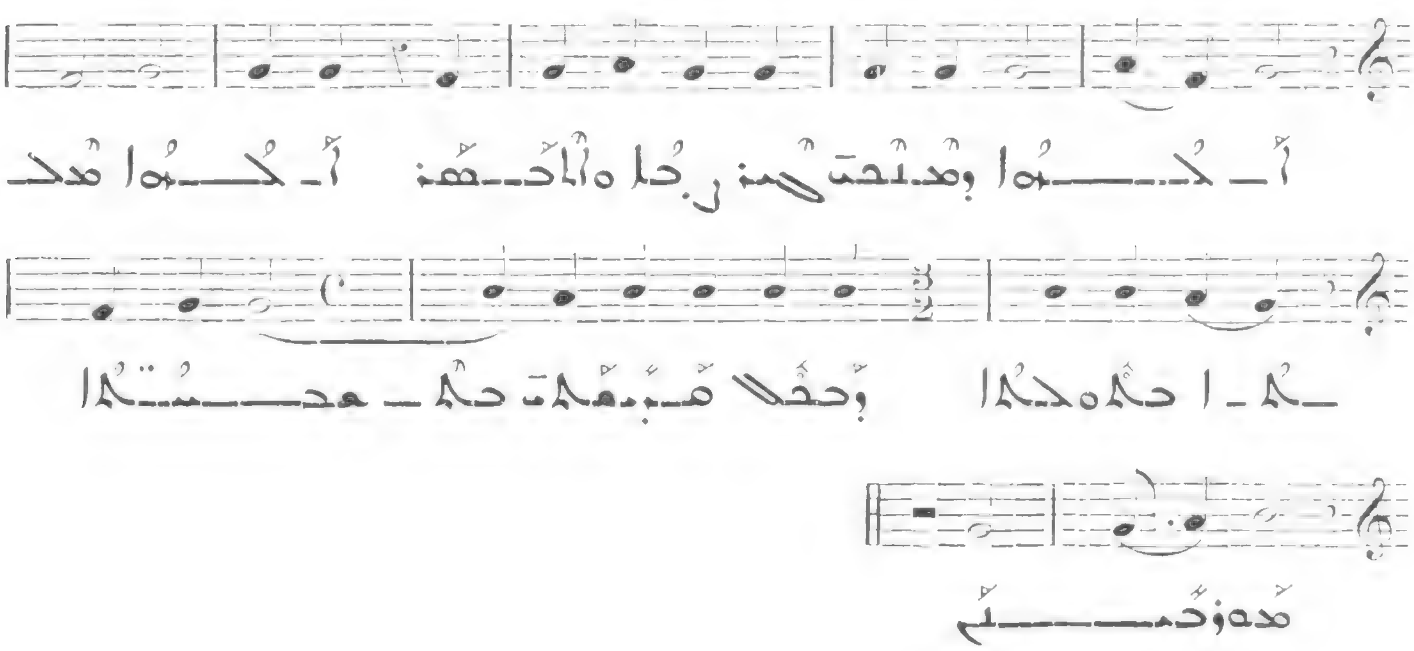




738 ܩܝܢܬܐ ܬܪܝܢܝܬܐ

ܕܩܝܡܬܐ ܘܡܫܡܫܢܝܬܐ ܡܫܠܡܐ ܡܘܫܐ



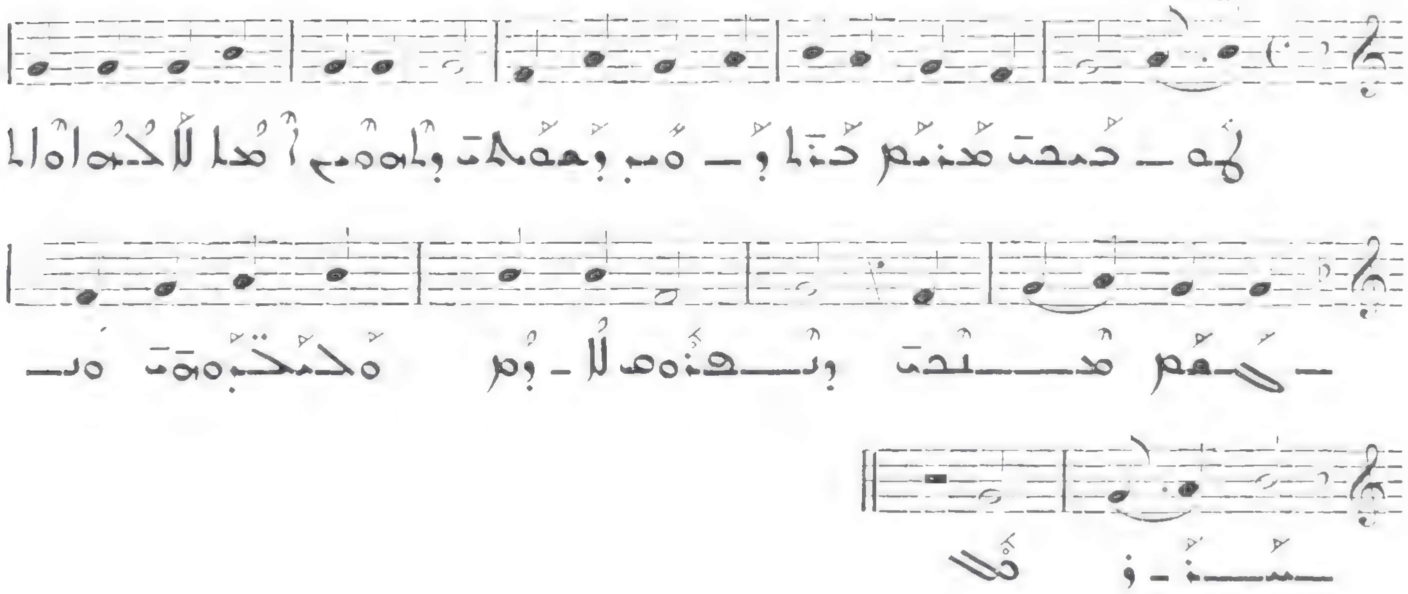


736

ܛܘܒܝܟܝ ܡܪܝܡ ܒܪܬܐ ܕܘܝܕ

Allegro molto

I

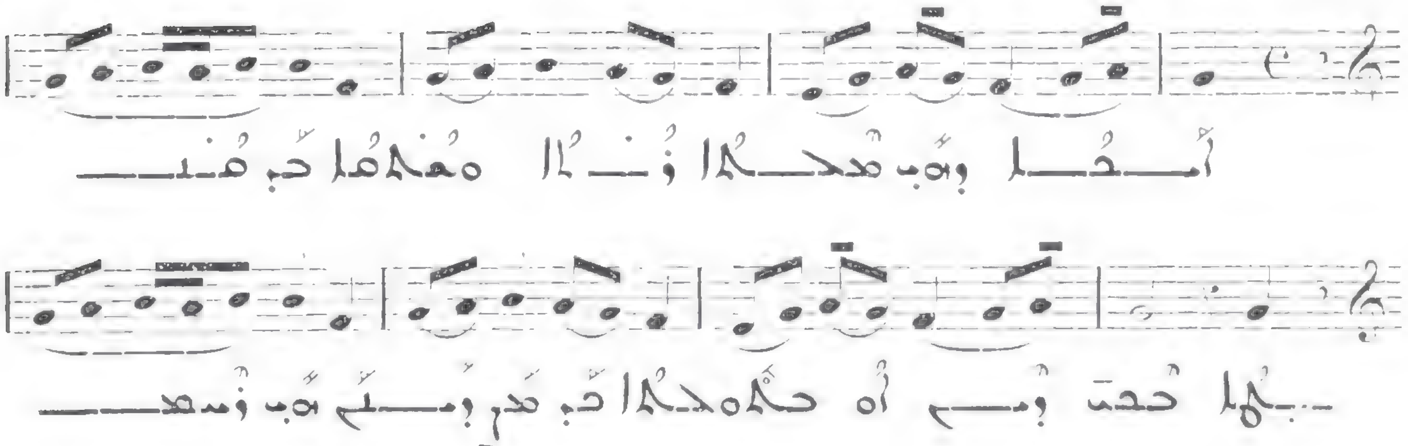


737

ܐܝܟܐ ܕܗܘ ܡܠܟܐ

Allegro

I



V

ܡܥܘܪ̈ܒܐ

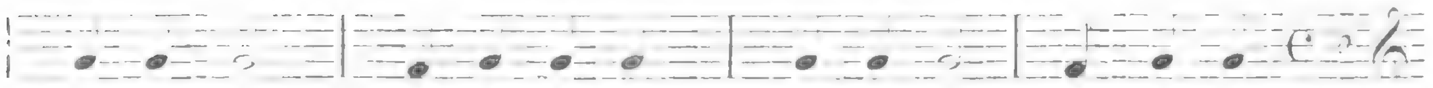
ܘܣܕܪܐ ܕܬܫܒ̈ܘܚܬܐ ܡܥܪ̈ܒܝܢ

CINQUIÈME CATÉGORIE D'HYMNE : LES « MAOURBÉ »

ܩܝܢܬܐ ܩܕܡܝܬܐ

ܡܢ ܠܒܝ ܩܕܡܝܬܐ ܕܒܘܟܪܬܐ 734

Allegro

I 

ܡܢ ܠܒܝ ܩܕܡܝܬܐ ܕܒܘܟܪܬܐ ܡܠܟܐ ܐ — ܠܟܘ ܐ —

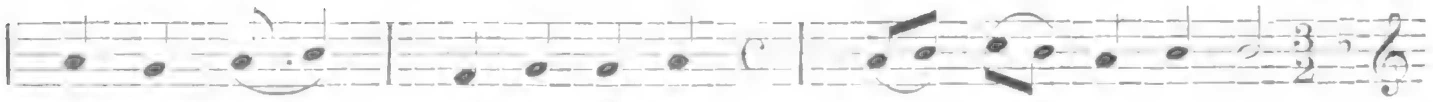
— ܥܠ ܡܠܟܬܐ ܕܥܘܠܡܐ ܘܡܠܟܝ ܢܚܬܐ ܠܟ — ܐܬ ܡܠܟ

ܠܐ ܡܠܟܘܬܗ ܕܐ — ܠܐ ܘܠܟ ܗܘ ܡܫܒܚܝܢ ܘܡܠܟܐ ܕܡܢ ܐ —

— ܥܠ ܘܩܝܡܬܐ ܡܥܘܪܒܢ

ܠܟܝ ܕܐܠܗܝ ܡܥܒܕ̈ܘܬܐ ܕܩܠܝܢ ܐܠܗܐ 735

All. molto

I 

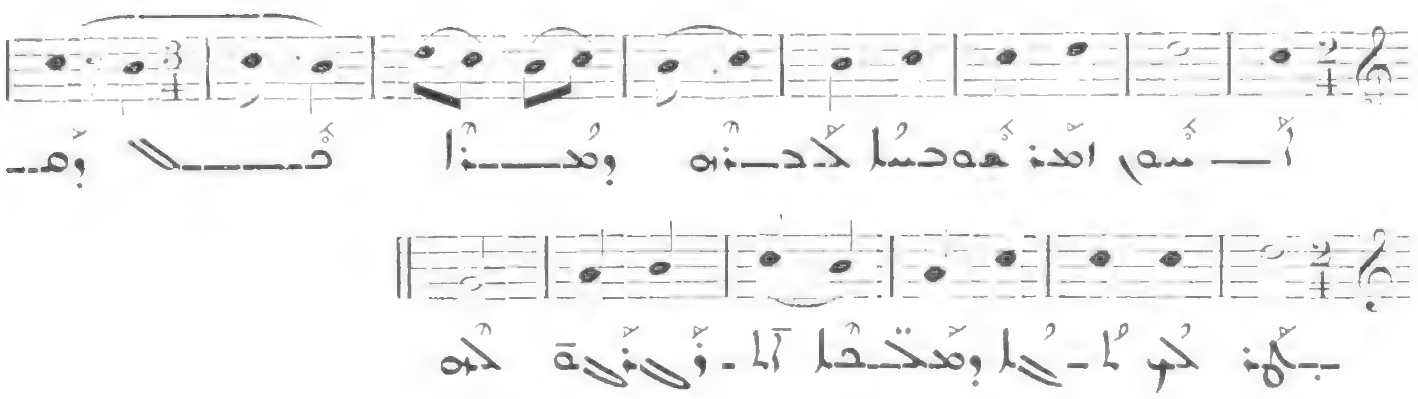
ܠܟܝ ܕܐܠܗܝ ܡܥܒܕ̈ܗ — ܘܐ — ܕܩܠܝܢ ܐ — ܩܠܐ ܡܠܟܐ

ܐܢܫ ܐܡܪ: ܡܫܝܚܐ

732

Allegro

VIII

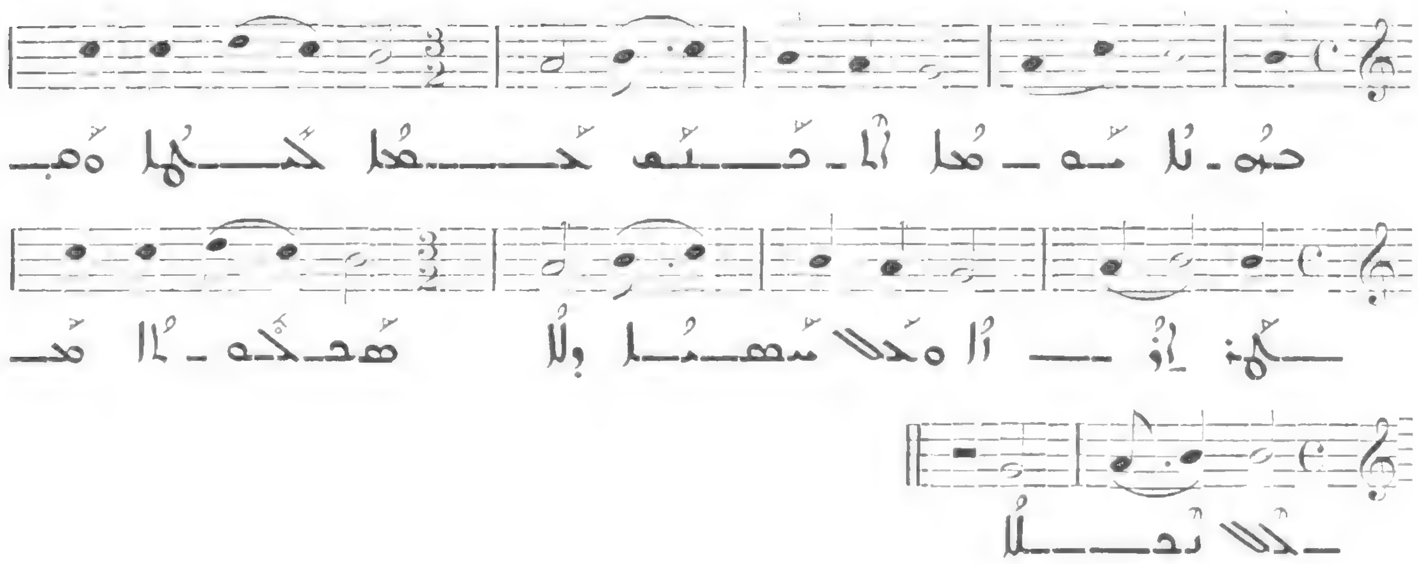


ܒܝܘܡܐ ܢܘܗܪܐ ܐܡܝܢ ܒܥܠܐ ܠܟܠܐ

733

Allegro molto

VIII

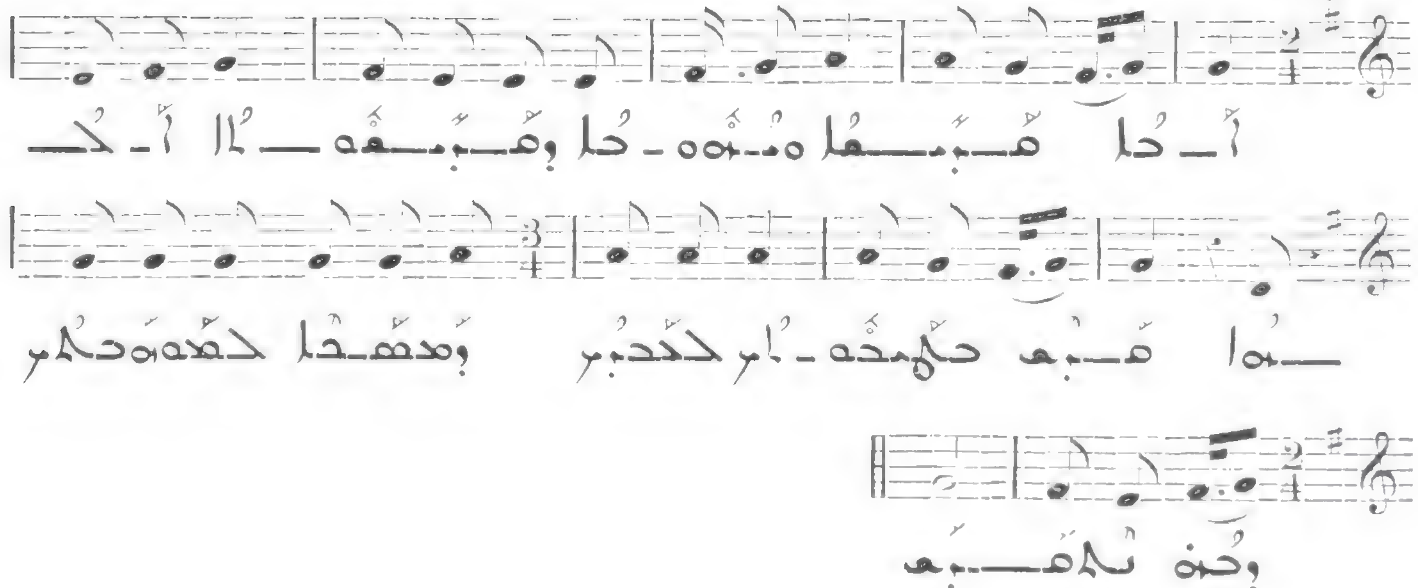


ܢܘܫܐ ܗܘܐ ܠܗ : ܐܒܐ ܩܕܝܫܐ

734 bis

Allegro

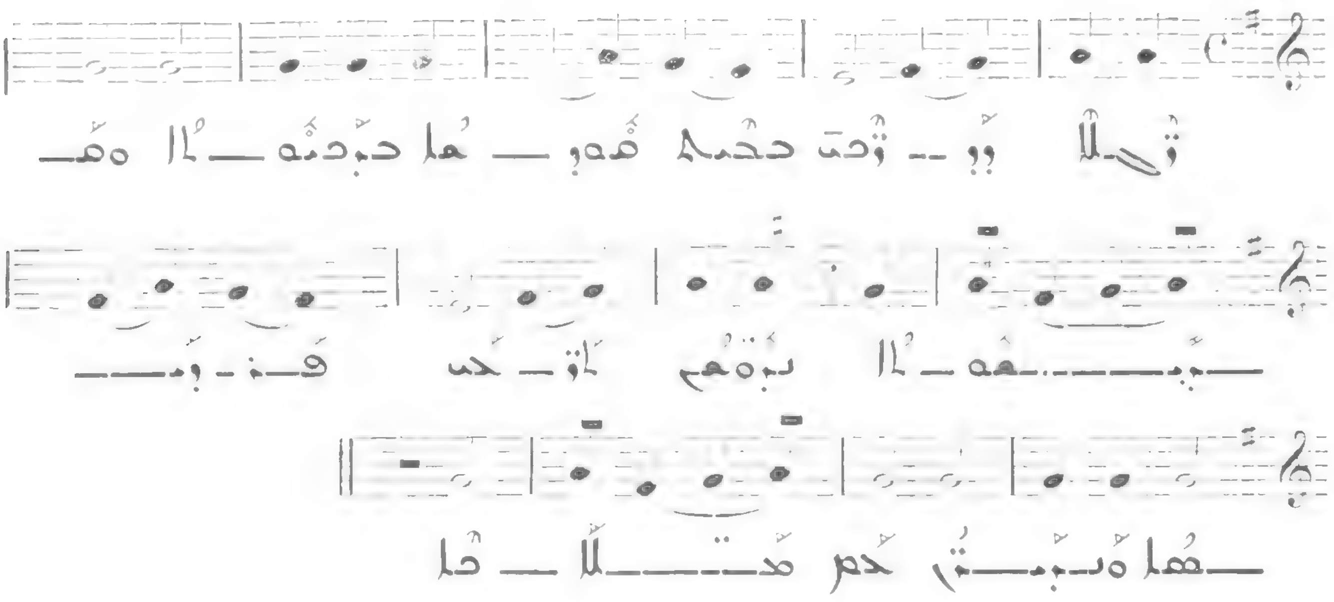
VIII



ܐ 728

Presto

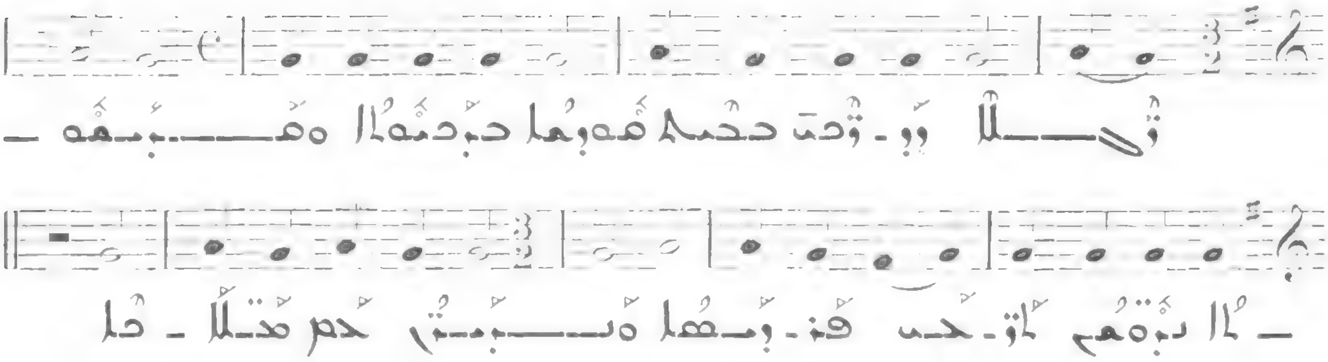
VII



ܒ 729

Allegro molto

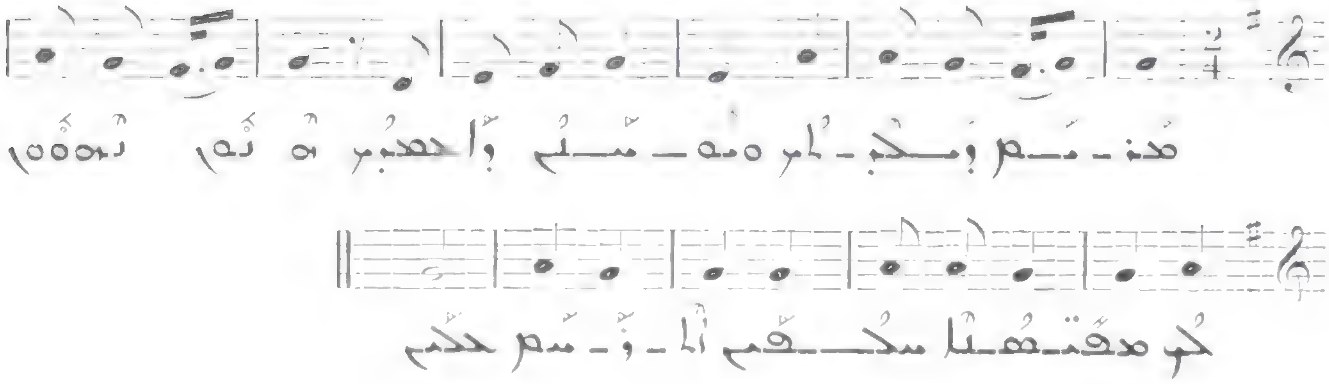
VIII



ܡܪܢ ܕܐܬܓܠܝ ܘܦܪܩܢ ܘܐܚܝܢ 730

Allegro

VIII

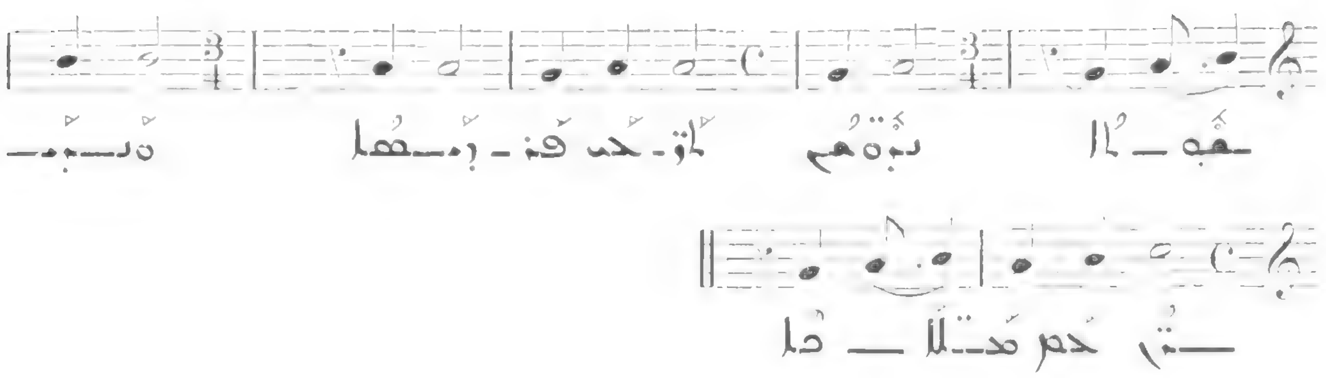


731

VIII

ܩܝܢܐ ܕܩܢܘܢܐ. ܐܝܟ: ܩܝܡܬܐ ܩܕܡܝܬܐ (ܕܒܝܬ ܓܙܐ)

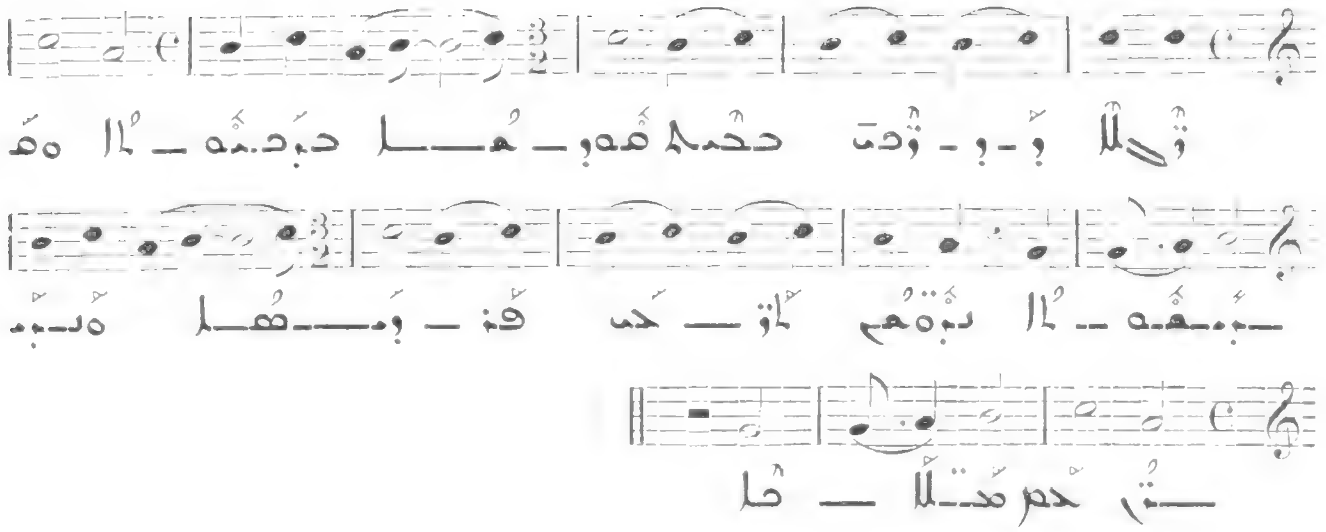
(Cf. Nº 672)



ܗ 726

All. molto

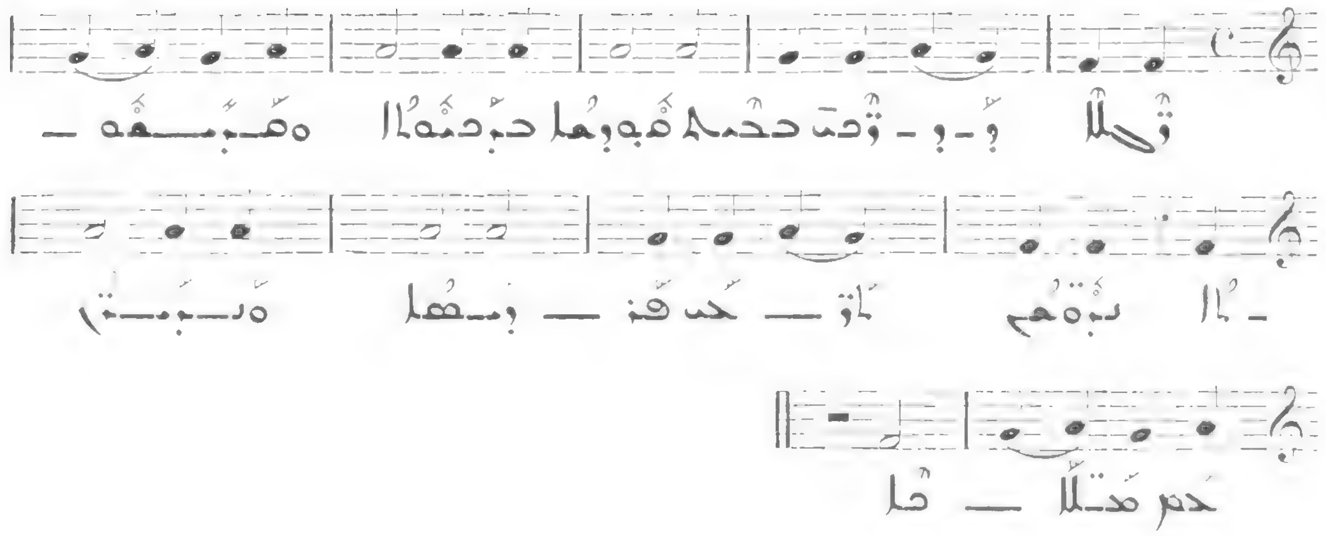
V



ܘ 727

Presto

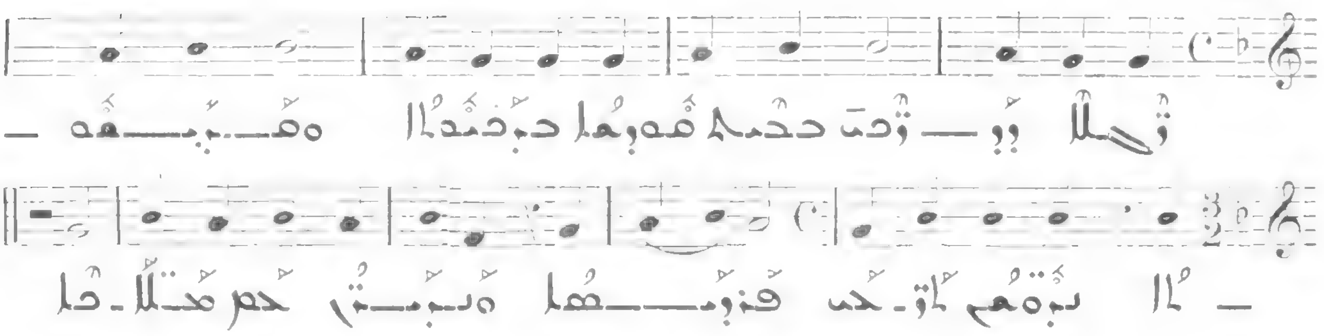
VI



722

Allegro

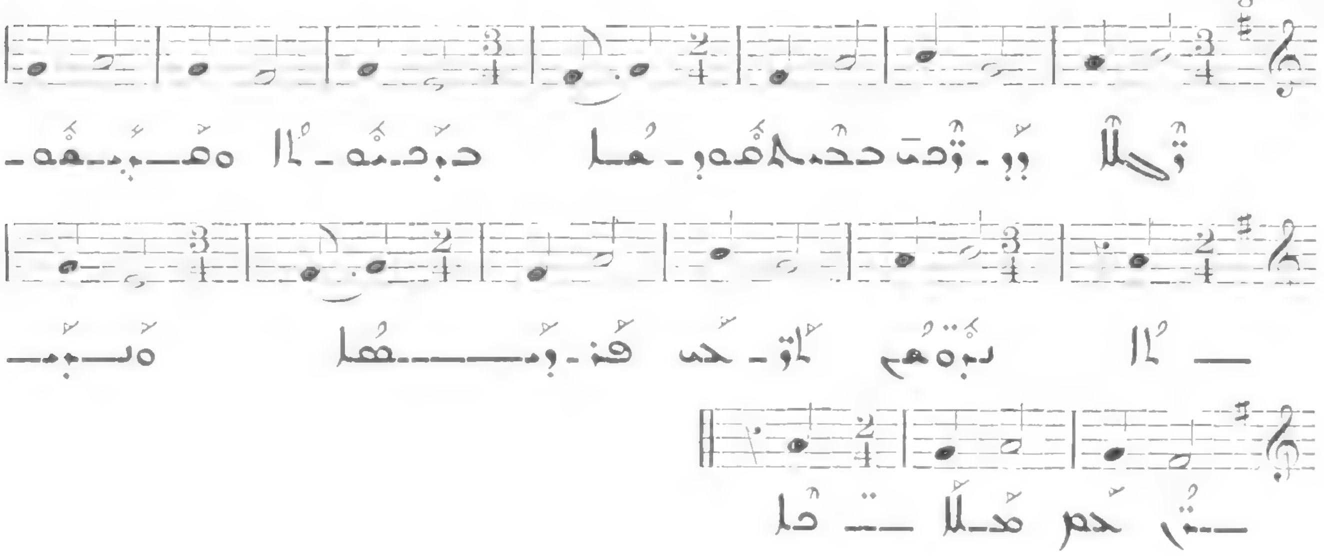
I



723

Allegro

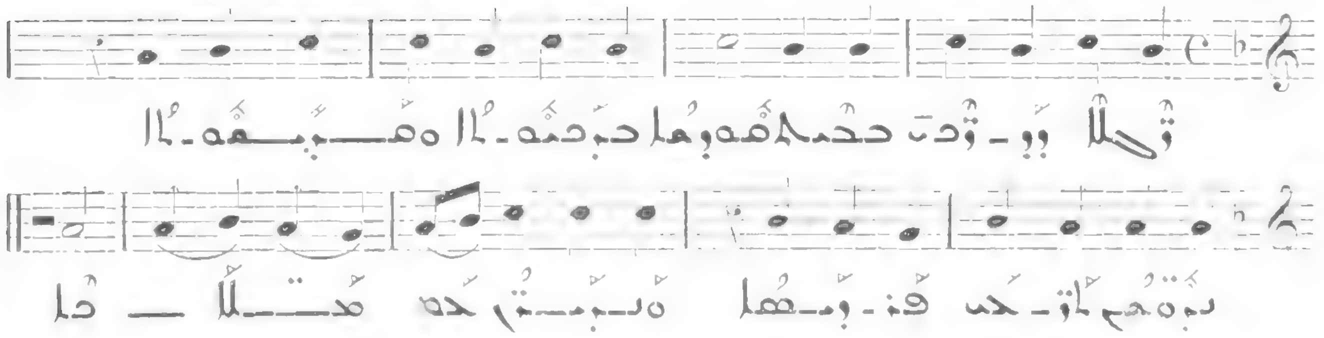
II



724

All. molto

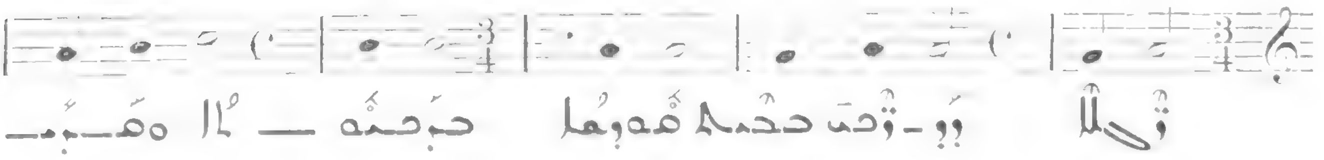
III



725

Allegro molto

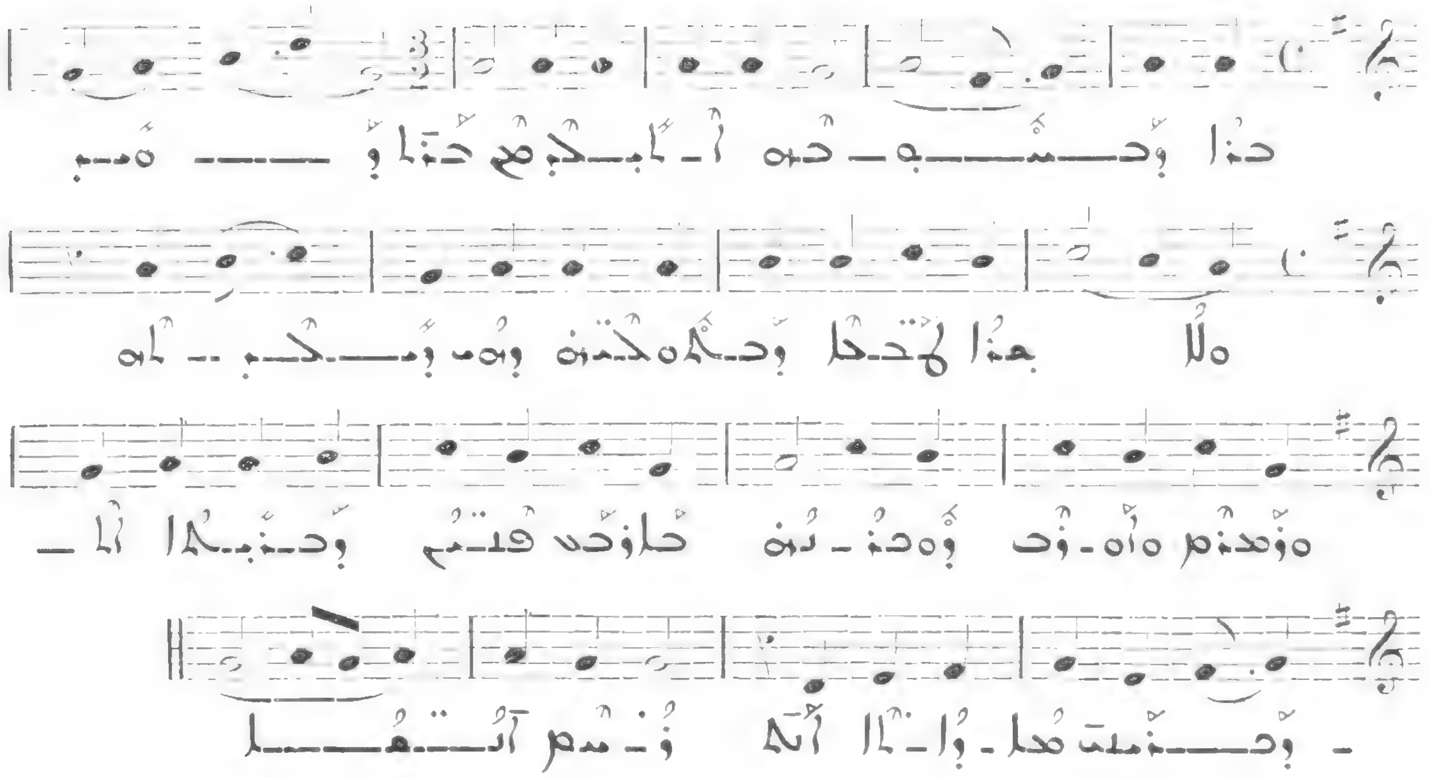
IV



720

Allegro molto

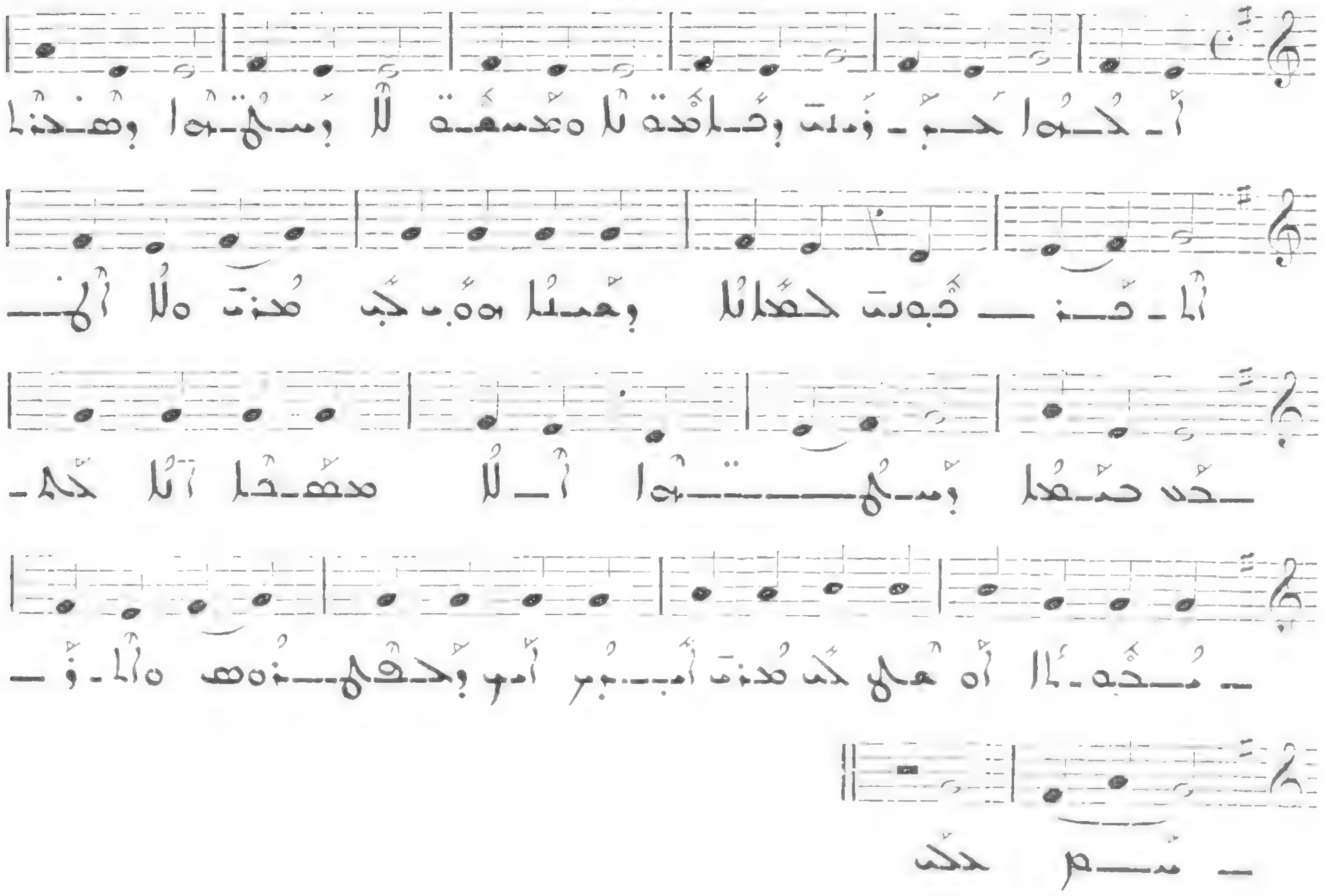
VIII

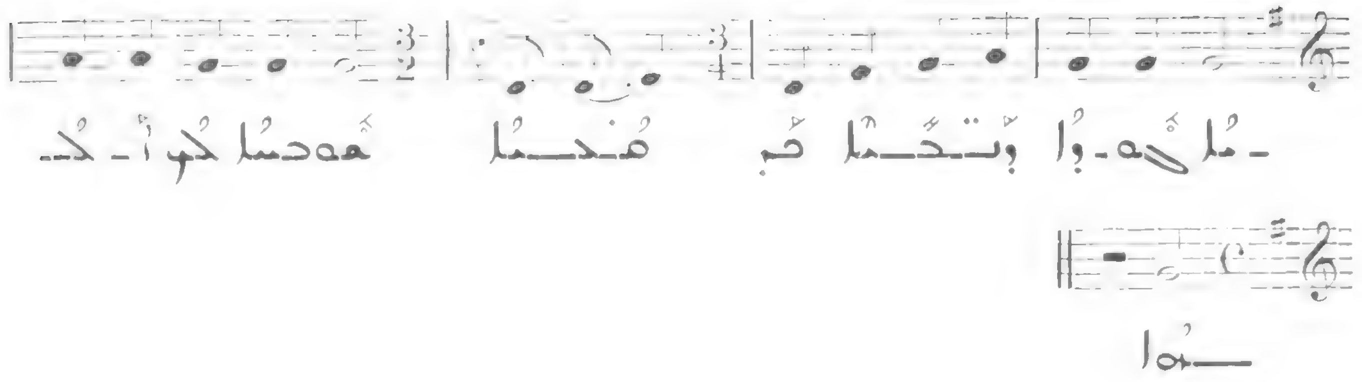


721

Allegro molto

VIII

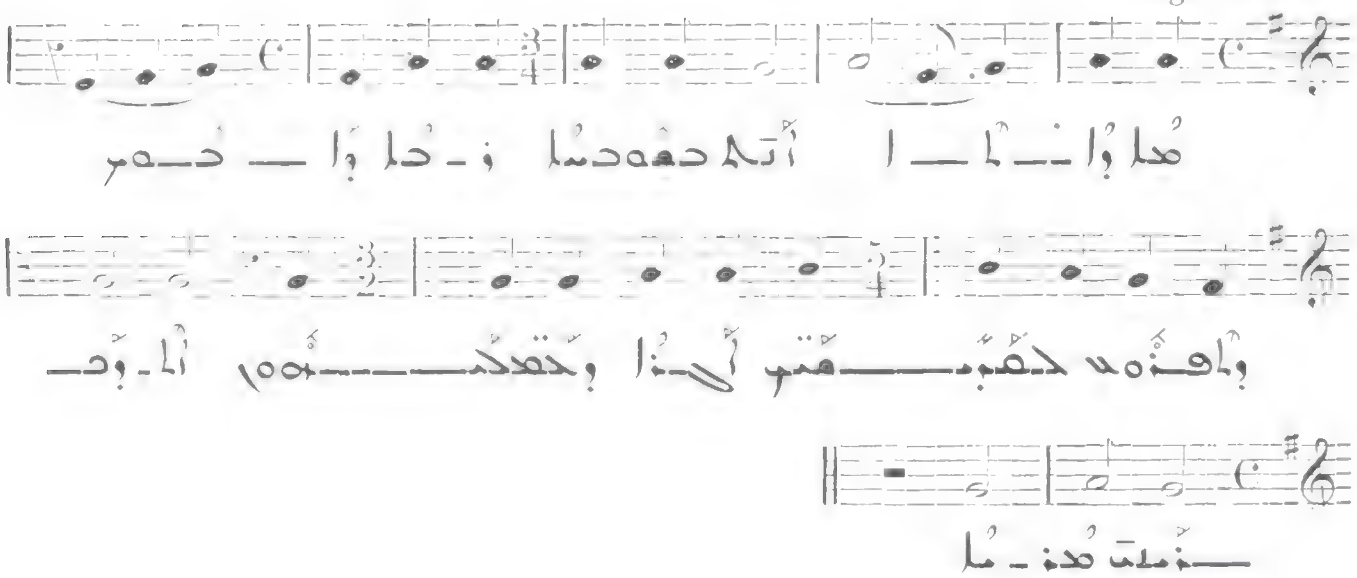




718 ܕܬܫܒܘܚܬܗܘܢ: ܡܠܐ ܕܐܬܐ ܐܬܐ ܒܫܘܒܚܐ

Allegro molto

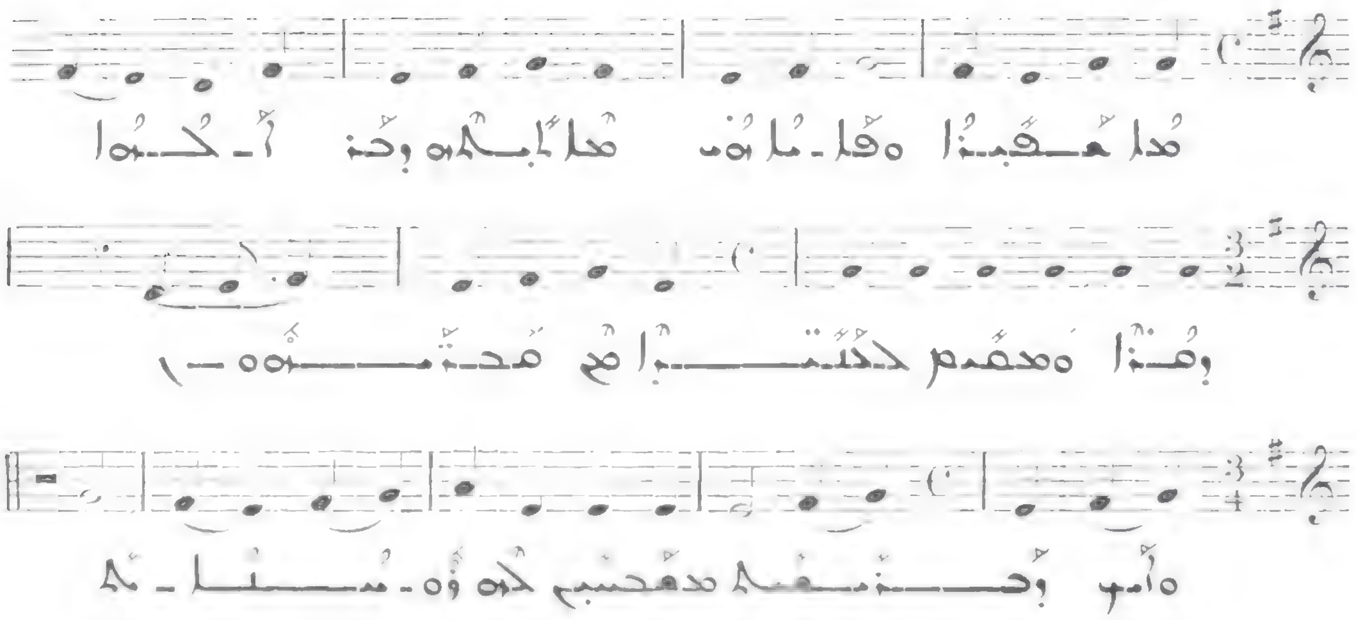
VII

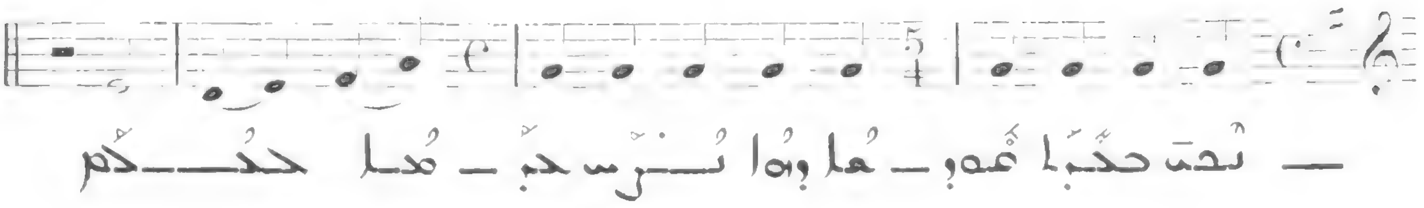


719 ܡܠܐ ܫܡܝܐ ܘܐܪܥܐ

Allegro molto

VIII



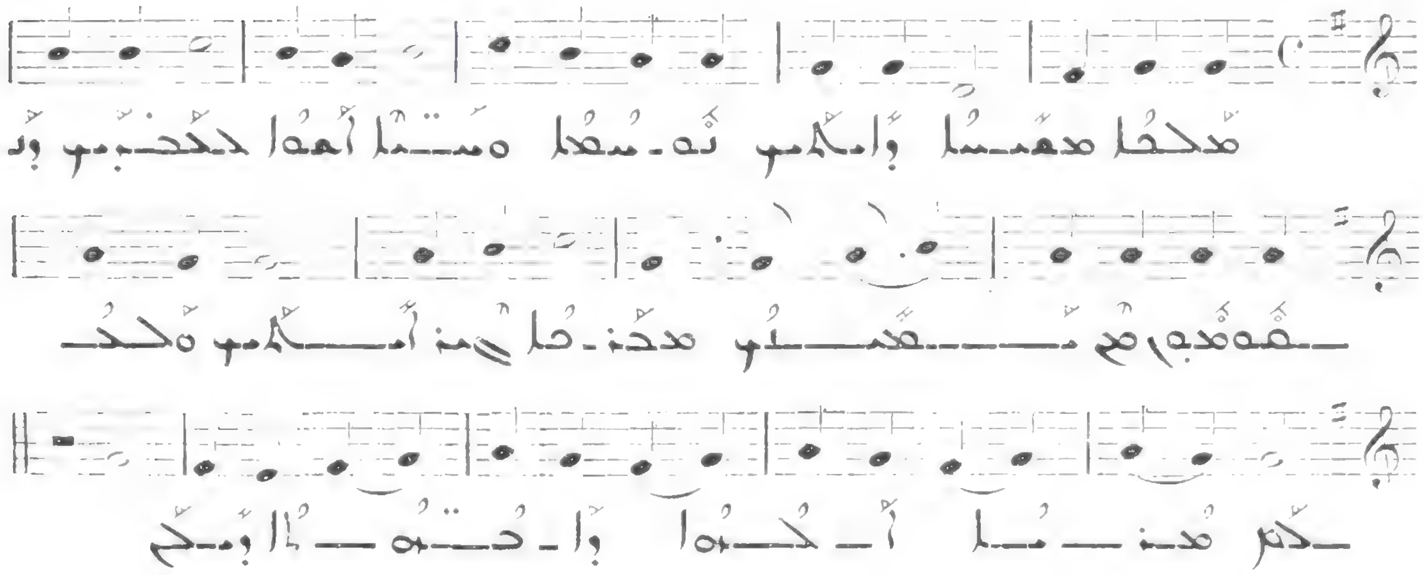


ܐܢܐ ܕܒܪܫܡܫܐ : ܡܫܒܚܐ ܡܫܝܚܐ ܘܐܝܟܢ ܢܦܫܐ

715

Presto

VIII

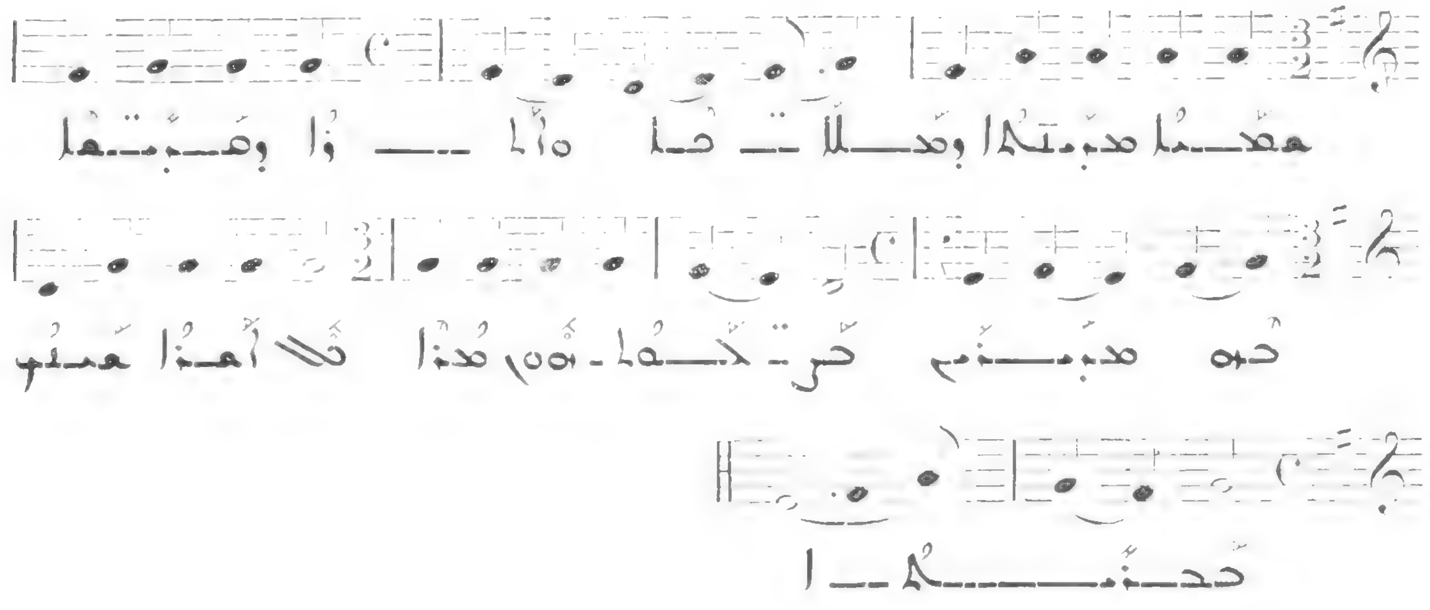


ܫܠܡܐ ܡܒܪܟܬܐ

716

Presto

VIII

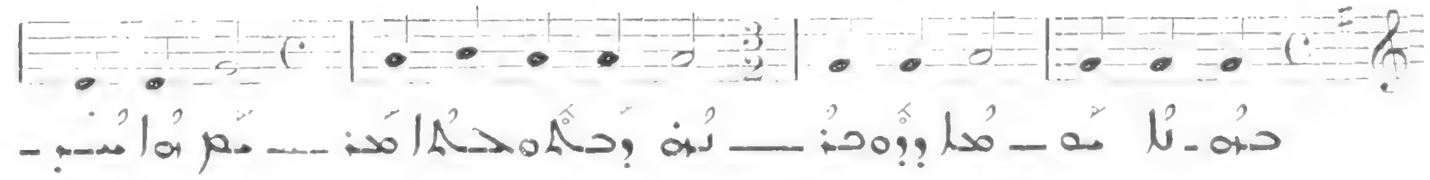


ܒܟܝ ܙܩܦܐ : ܒܗܘܢܐ ܢܦܫܐ

717

Presto

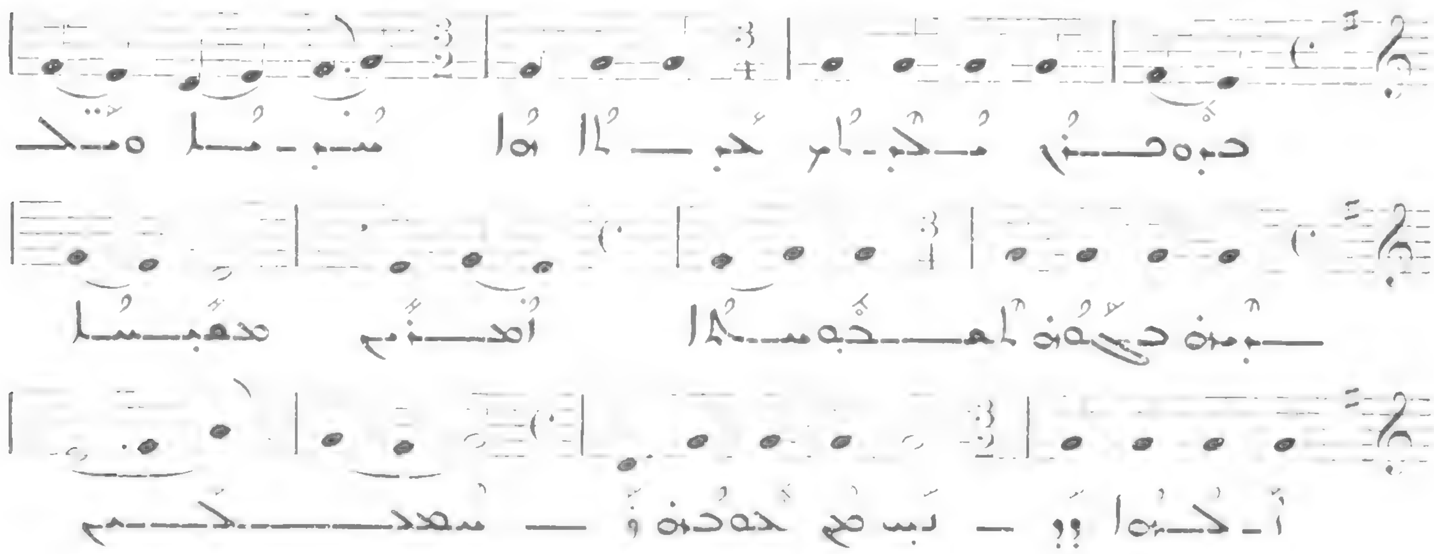
VIII



712

Allegro molto

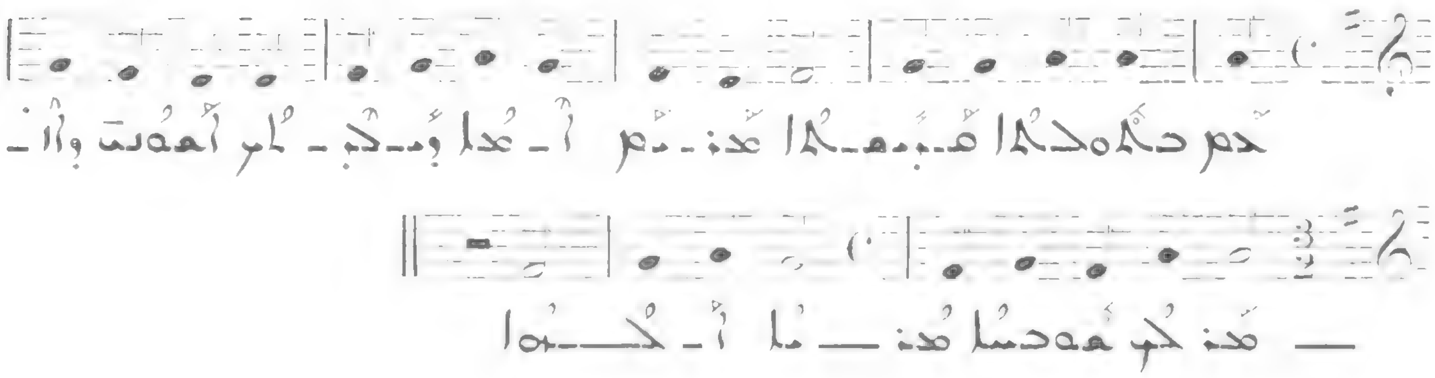
VIII



713

Allegro molto

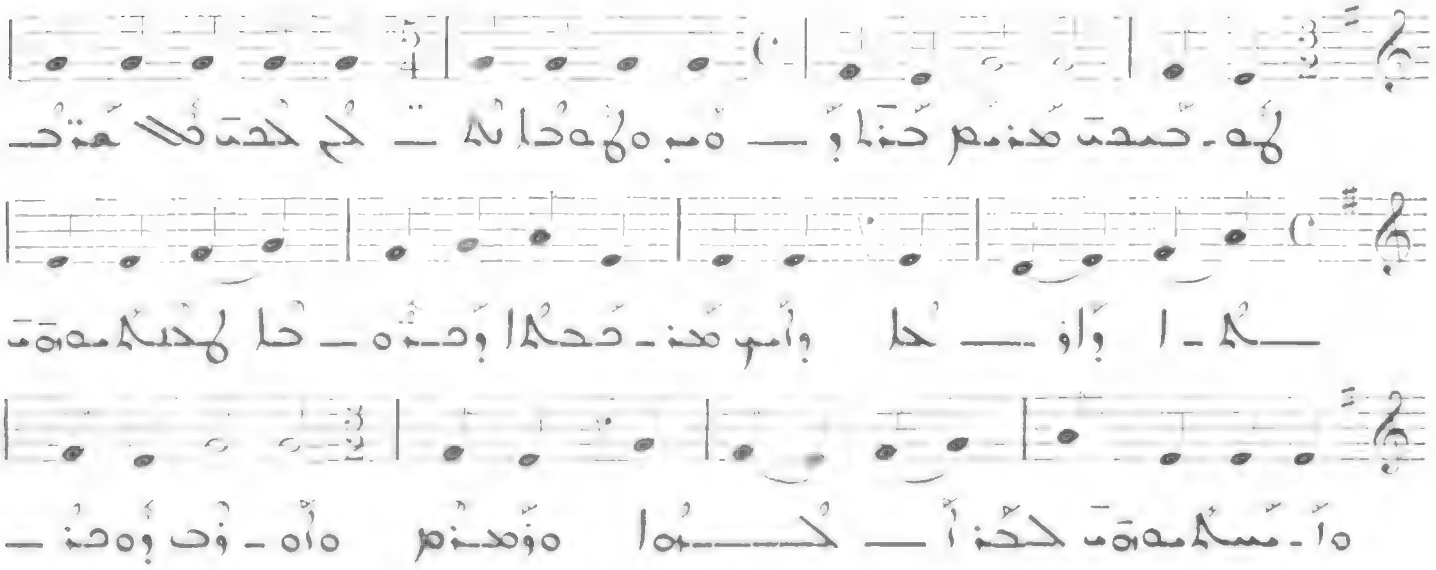
VIII



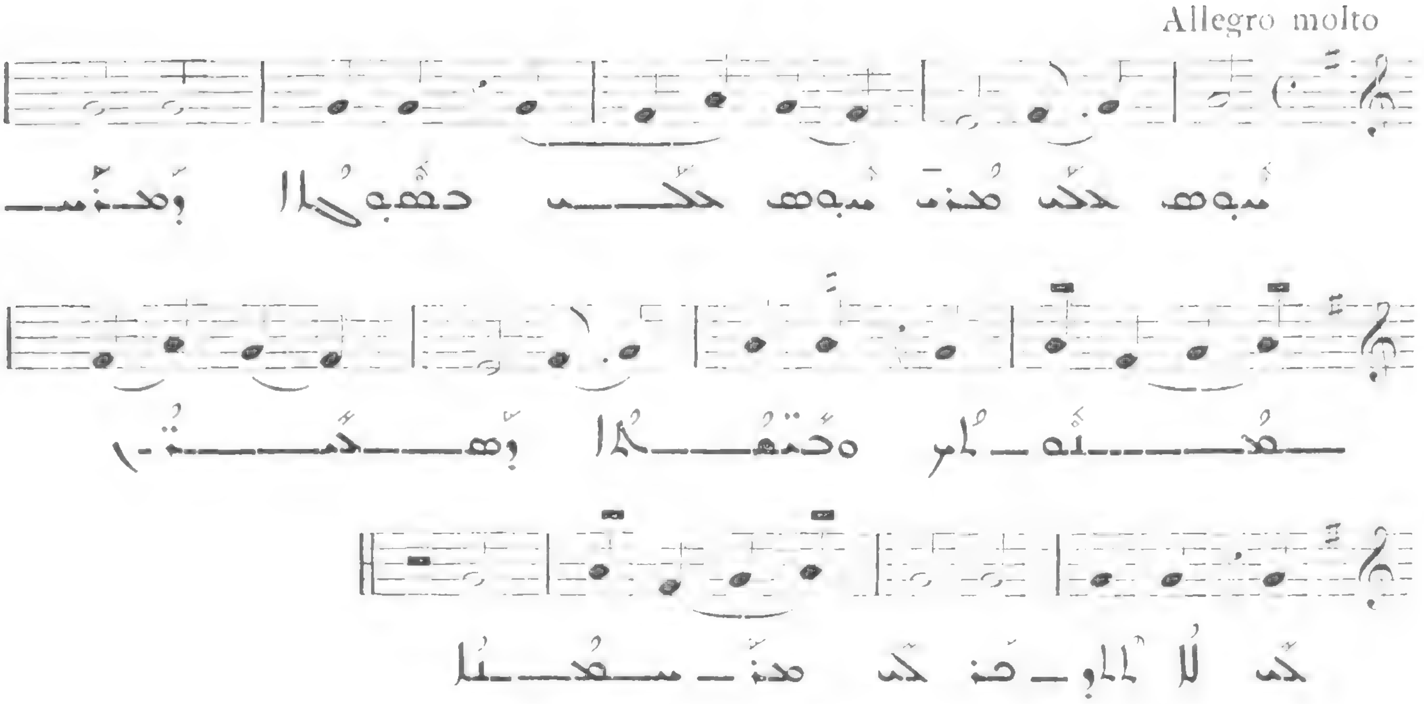
714

Presto

VIII



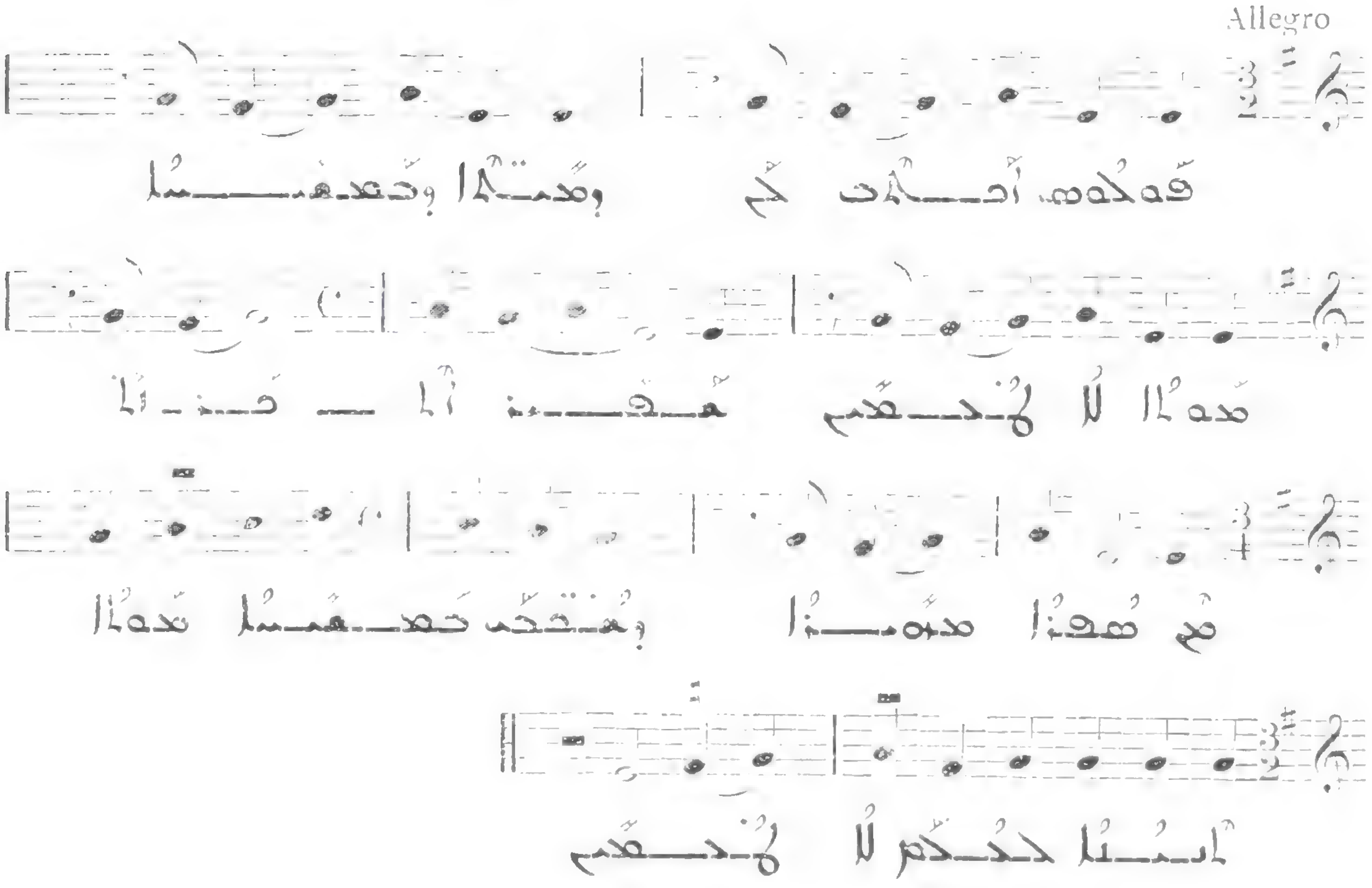
709 ܚܘܣ ܥܠܝܢ ܡܪܢ ܚܘܣ ܥܠܝܢ



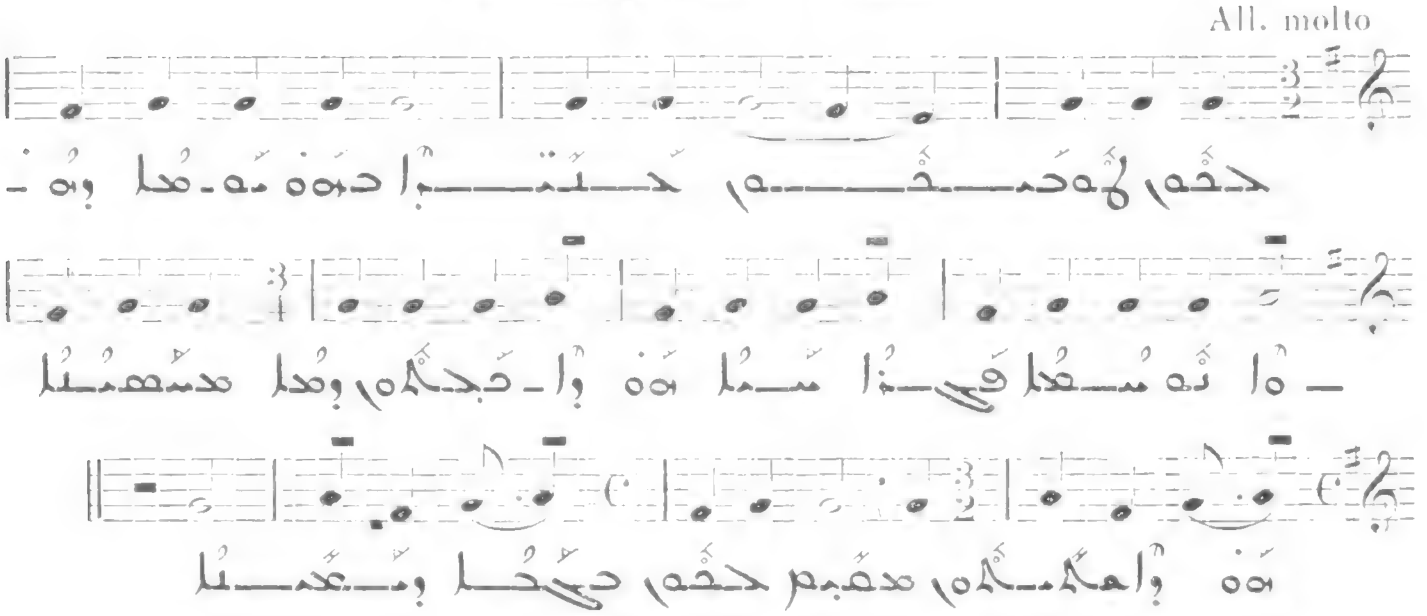
710 ܥܠ ܡܪܢ ܘܦܪܘܩܢ ܛܒܐ . ܐܟܘ : ܫܘܒܚ ܠܟ ܡܪܝܐ

(Cf. N° 615)

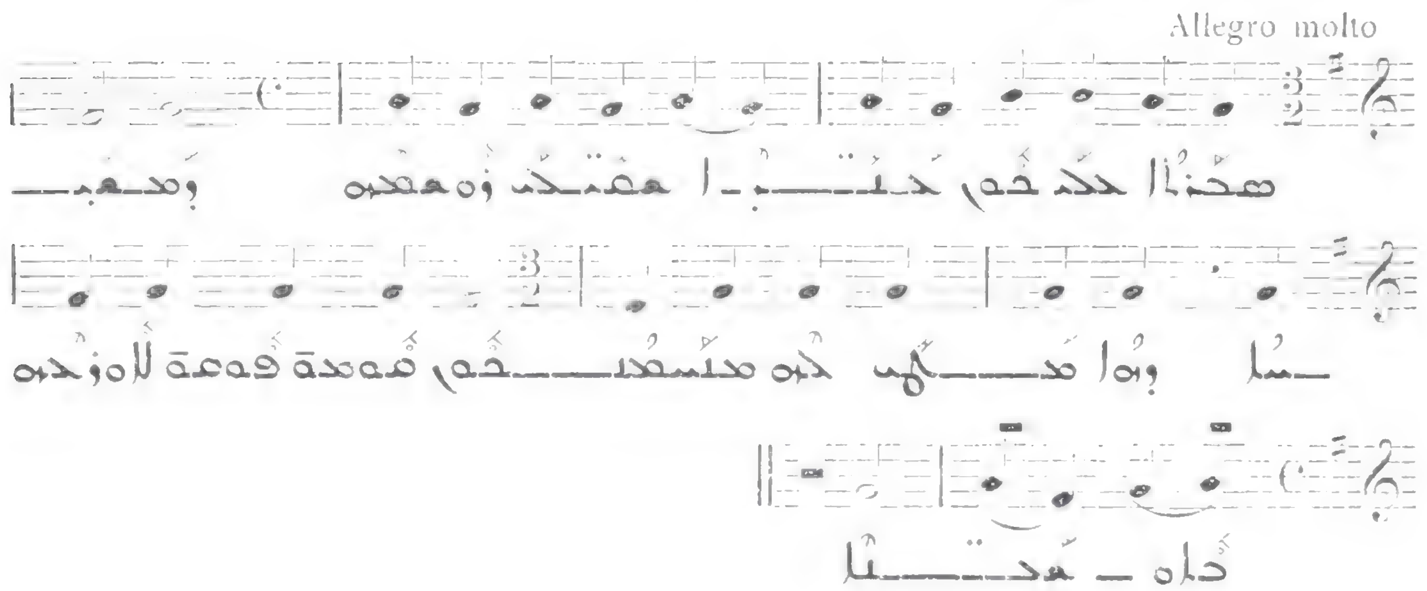
711 ܦܘܠܘܣ ܐܡܪ ܠܢ



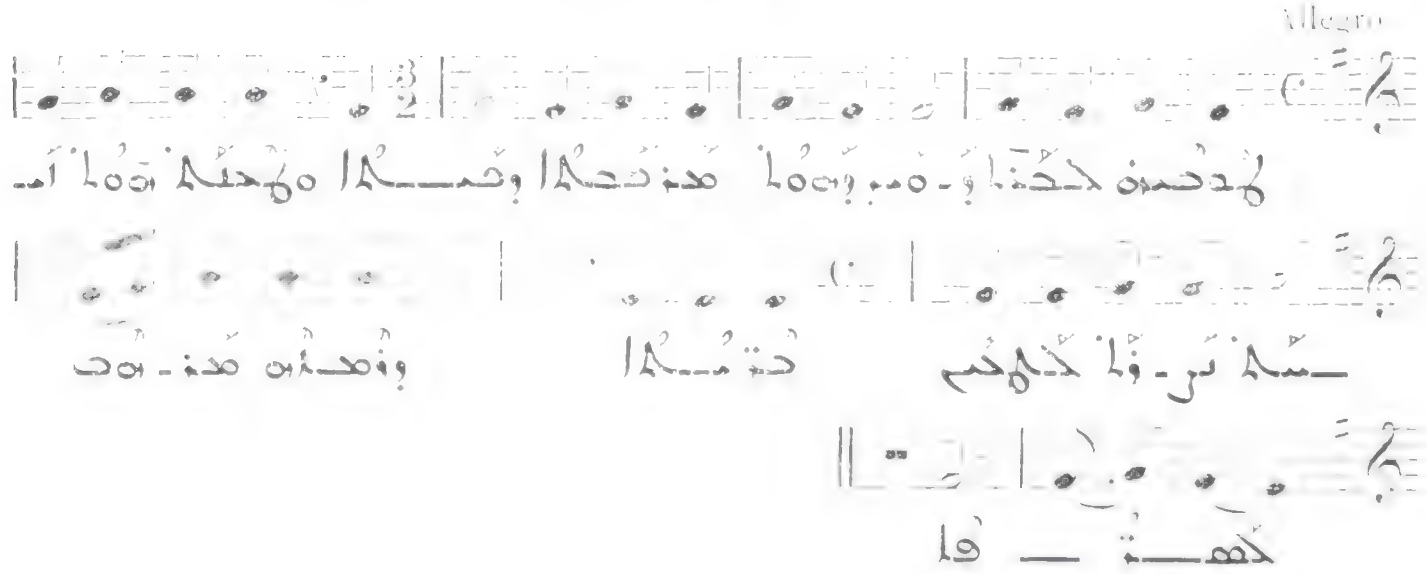
706

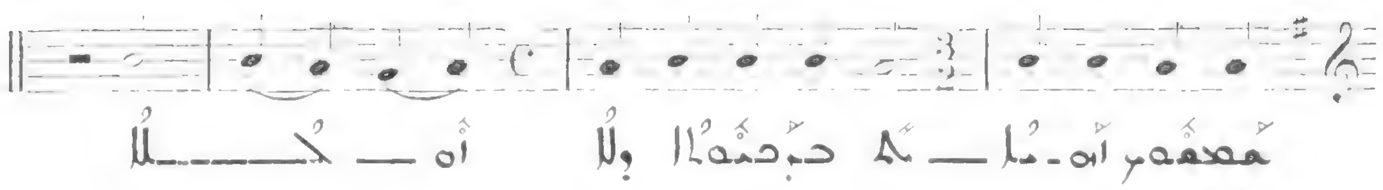


707



708

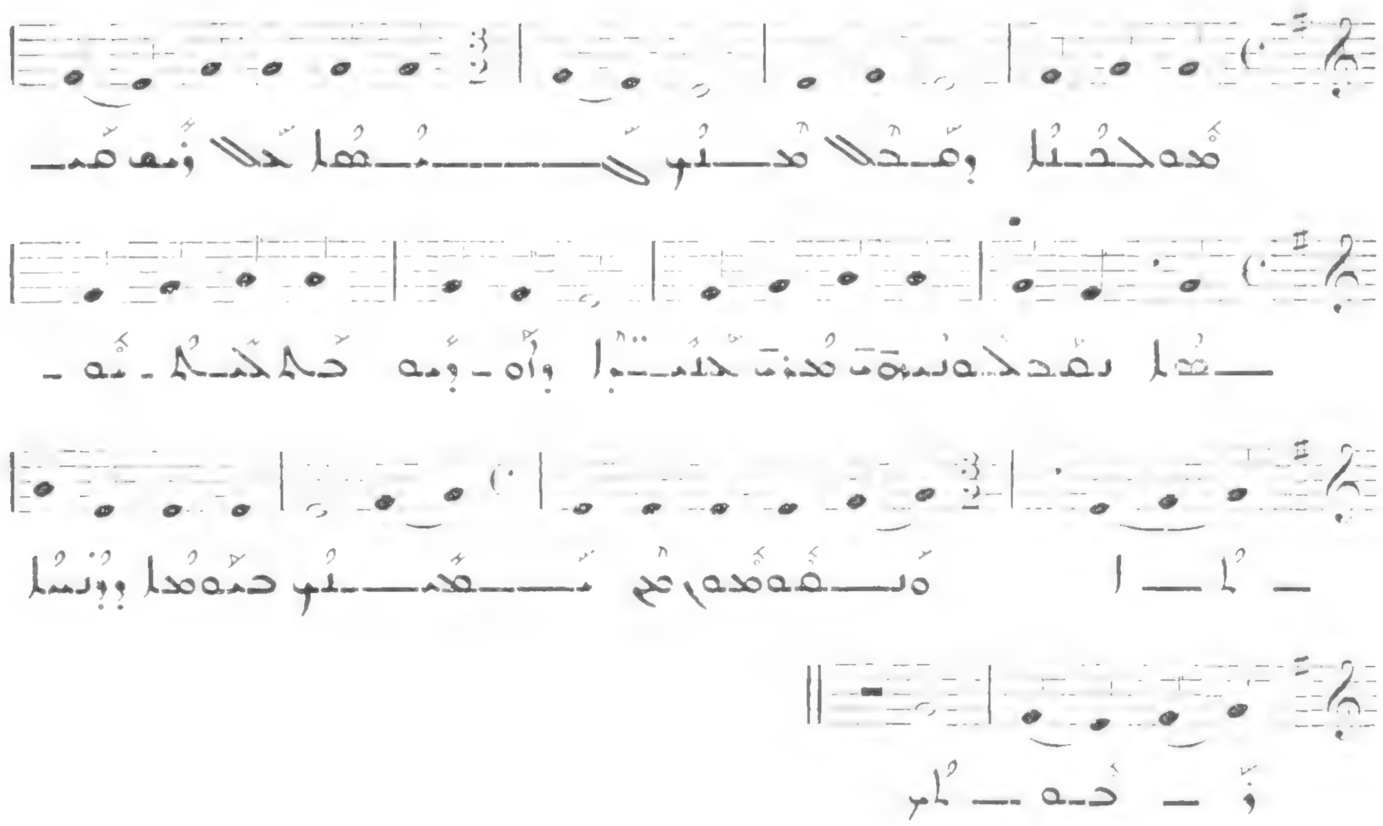




704 ܡܫܡܠܝܐ ܕܝܠܗ ܒܒܪܝܬܐ : ܡܫܒܚܢܐ ܘܡܫܠܠ ܗܘܝ

Presto

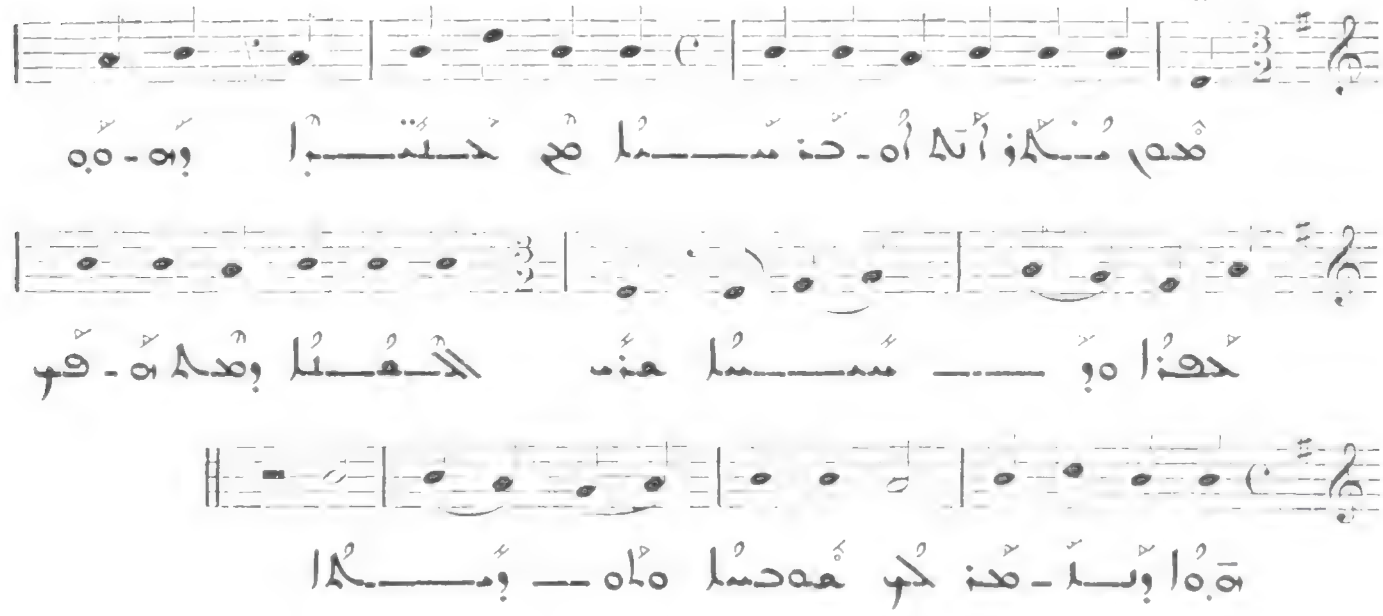
V

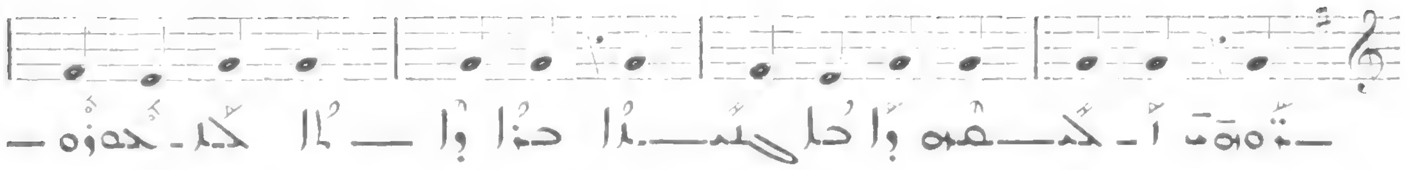


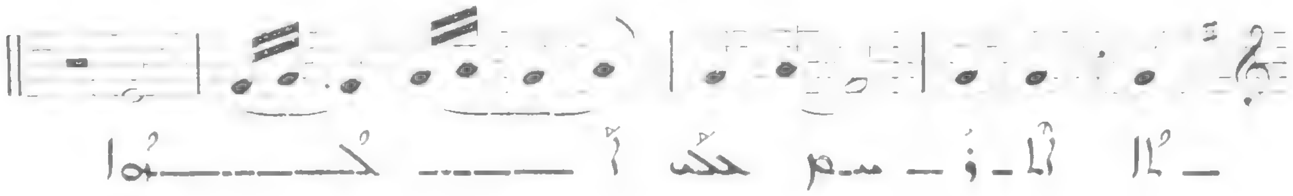
705 ܩܠܐ ܕܫܘܒܚܐ : ܫܒܚܘ ܠܡܪܝܐ ܐܘ ܒܢܝܢܫܐ

Allegro molto

VI



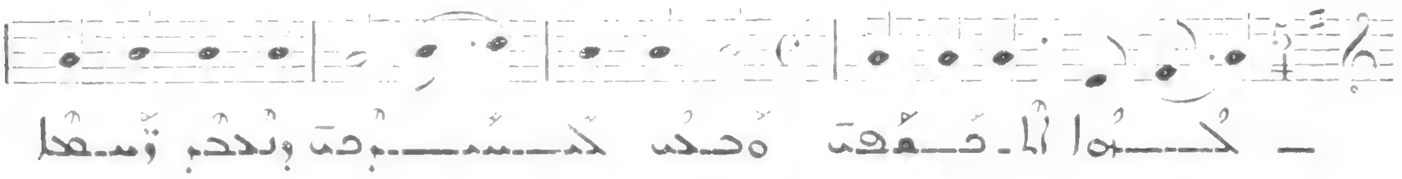


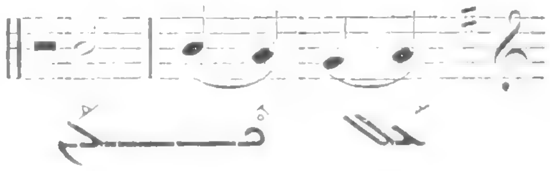


701 ܒܗܘ ܢܘܗܪܐ ܓܠܝܐ : ܒܣܘܟܠܐ ܕܪܘܚܐ ܩܕܝܫܬܐ

Allegro molto

VII

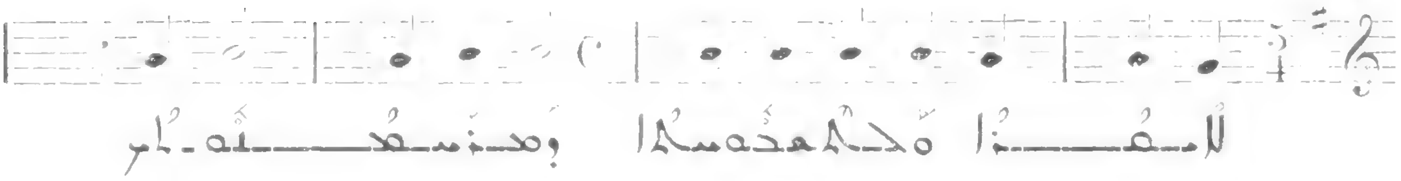




702 ܡܫܒܚܝܢ : ܠܐܒܐ ܘܠܒܪܗ ܡܫܝܚܐ ܘܠܪܘܚܗ ܩܕܝܫܐ

Presto

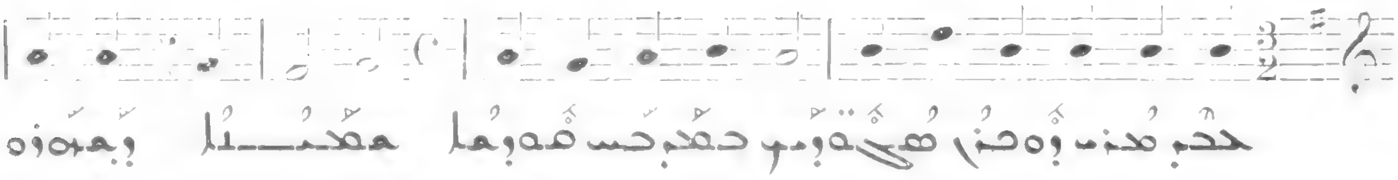
VII
VI



703 ܙܡܝܪܬܐ ܐܠܐ ܘܫܒܚܐ : ܒܟܠ ܙܒܢ ܘܒܟܠ ܫܥܐ ܢܣܓܕܘܢ

Presto

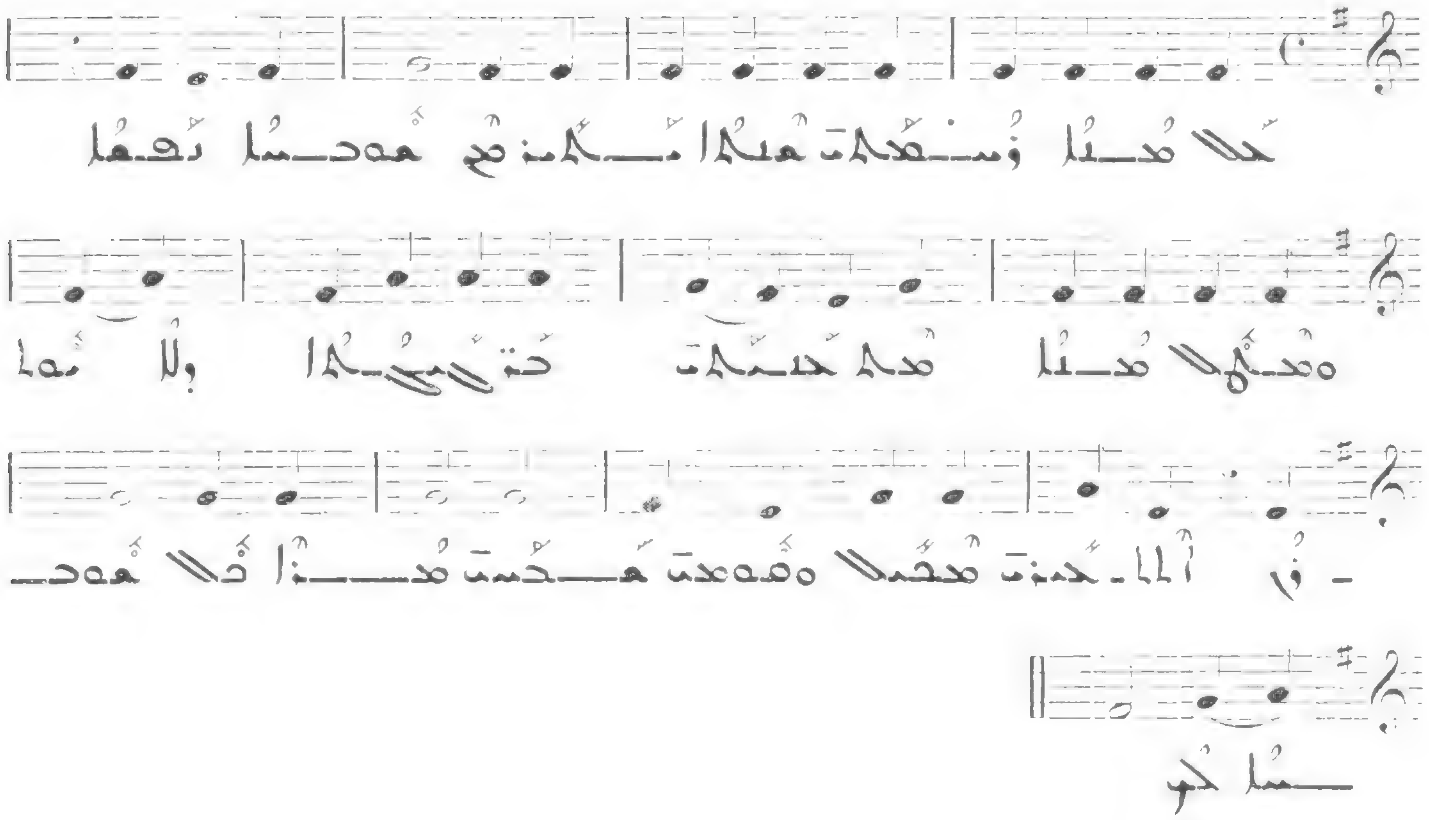
VI



ܟܠ ܡܢܝܢܐ ܕܡܫܒܚܝܢ

698

Presto (bis)

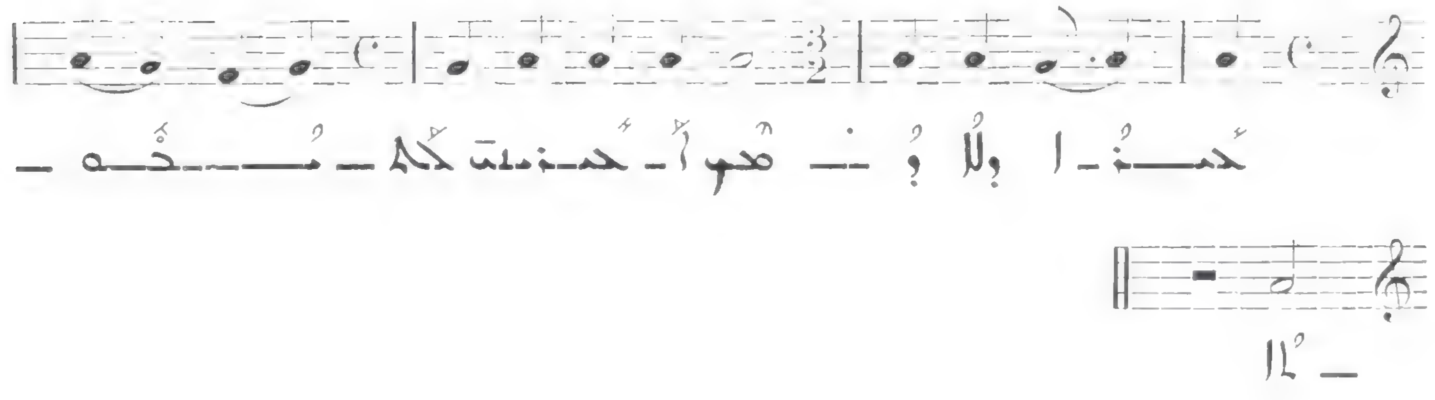


ܡܒܪܢܘܬܐ : ܒܪܐ ܕܠܐ ܫܟܝܚ

699

All. molto

VI



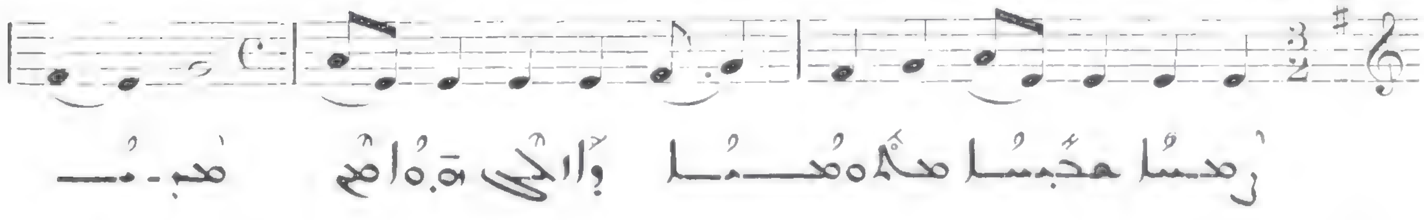
ܩܘܡܐ ܡܫܚܠܦܐ

ܫܘܒܚܐ ܕܒܪܐ ܡܪܝܡܐ : ܕܒܪܐ ܡܫܝܚܐ ܡܬܘܕܝܐ

700

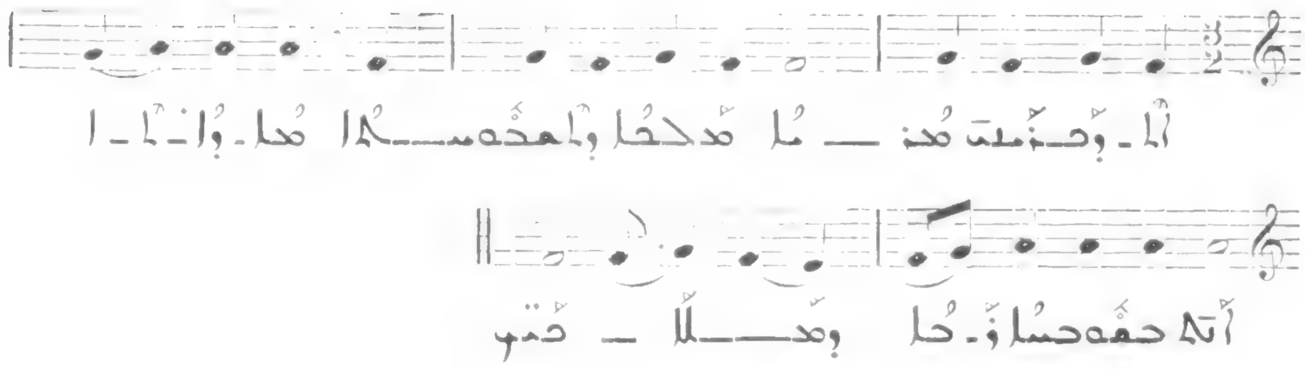
Allegro

VII



696 ܕܬܫܡ̈ܫܬܐ : ܐܬܪܘܡܡ ܡܪܝܐ

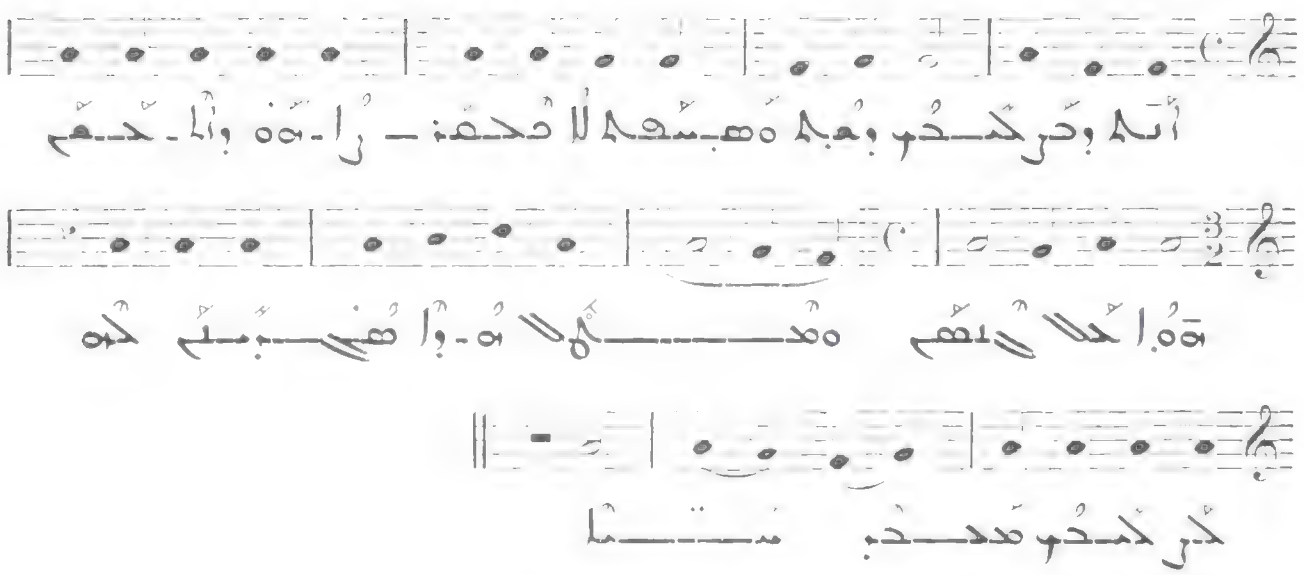
Allegro



697 ܐܢܬ ܕܒܪܚܡܝܟ

All. molto

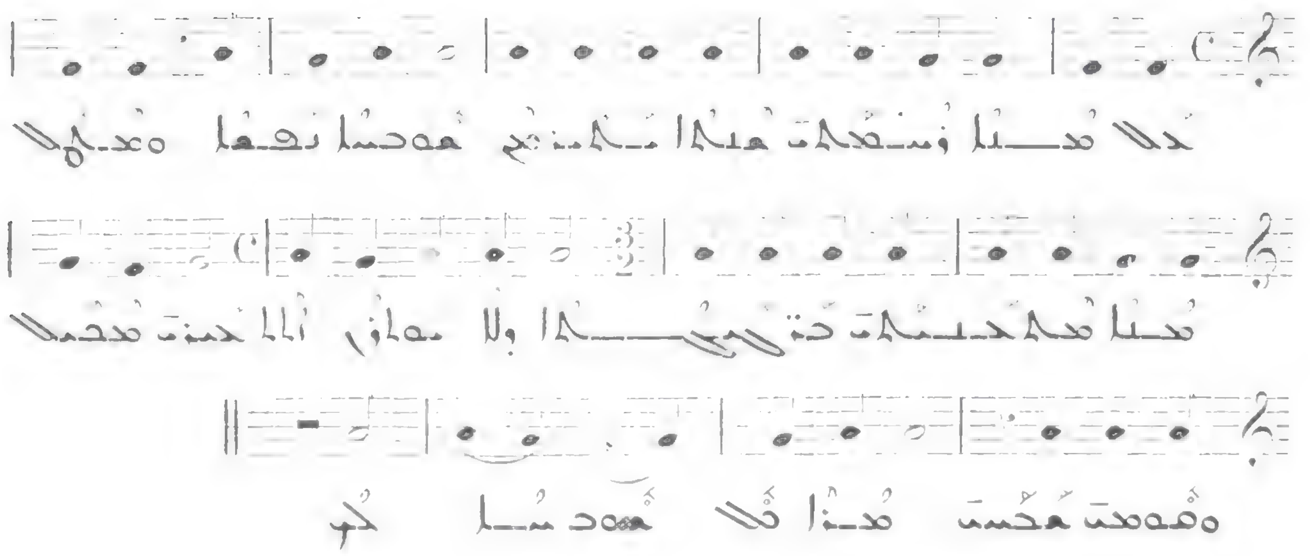
VI



698 ܟܠ ܡܠܐ ܕܫܡܥܬ

Presto

VI

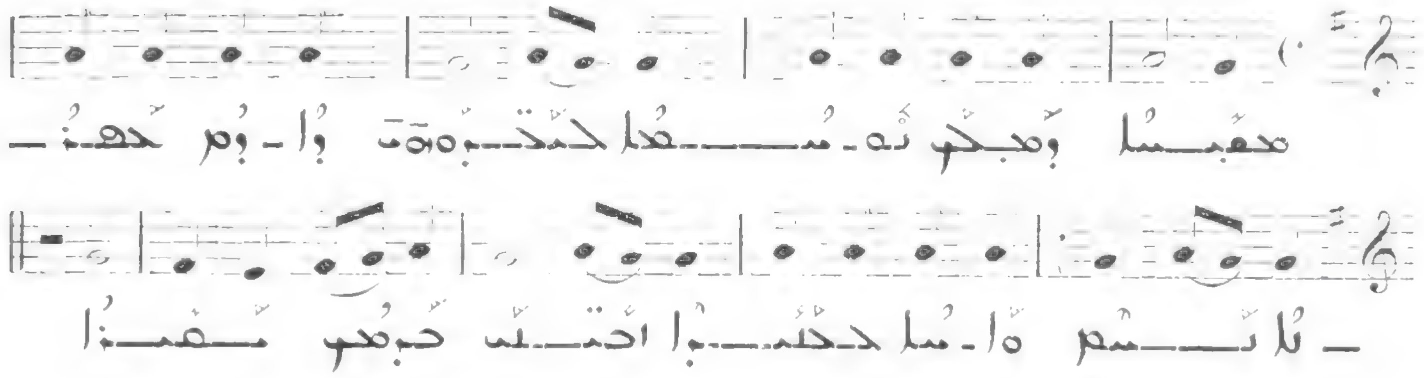


692

ܐܝܟܢܐ : ܡܫܝܚܐ ܘܡܠܟܢ ܢܘܗܪܐ

Allegro molto

VIII

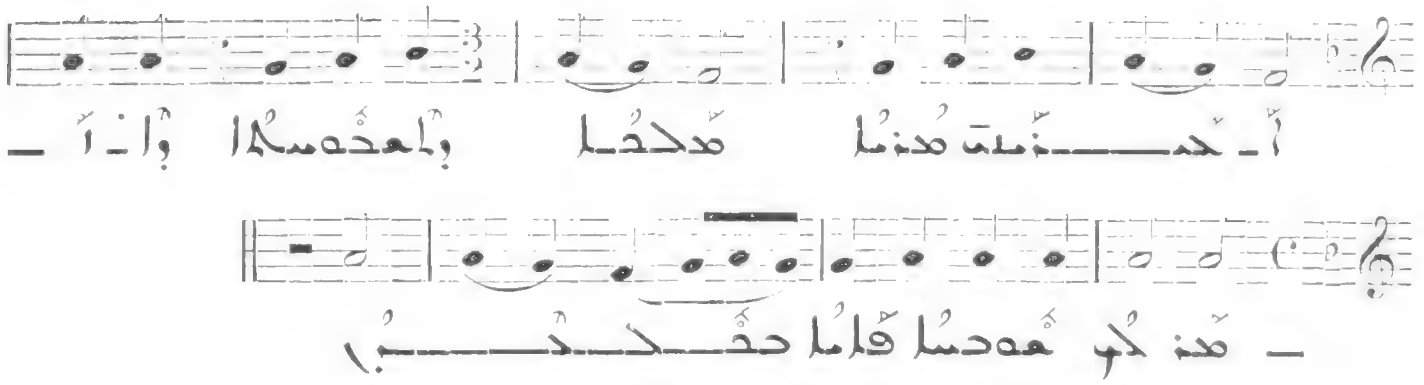


693

ܐܬܒܪܝܬ ܡܪܢܐ ܡܠܟܐ

All. molto

VI

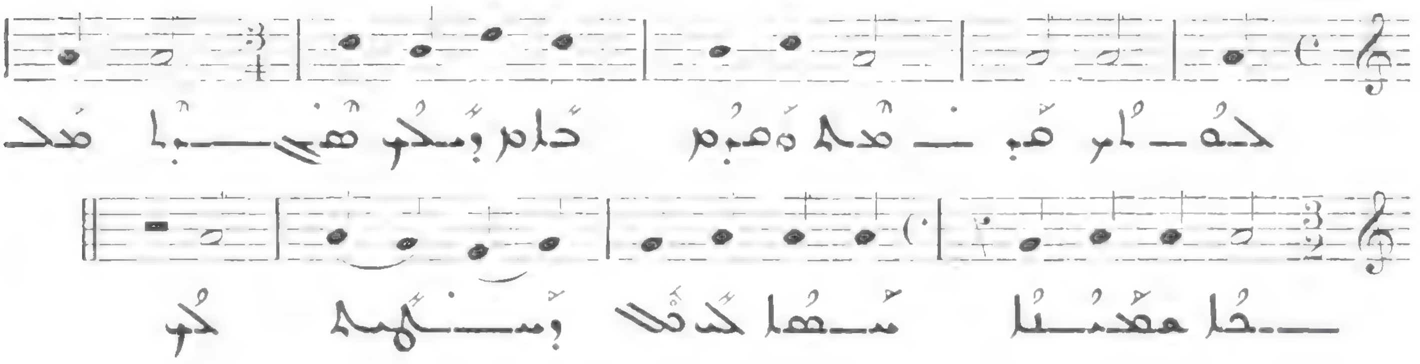


694

ܠܟܢܫܐ ܩܕܝܫܐ ܕܐܬܐ ܕܢܚܙܐ

Presto

VI

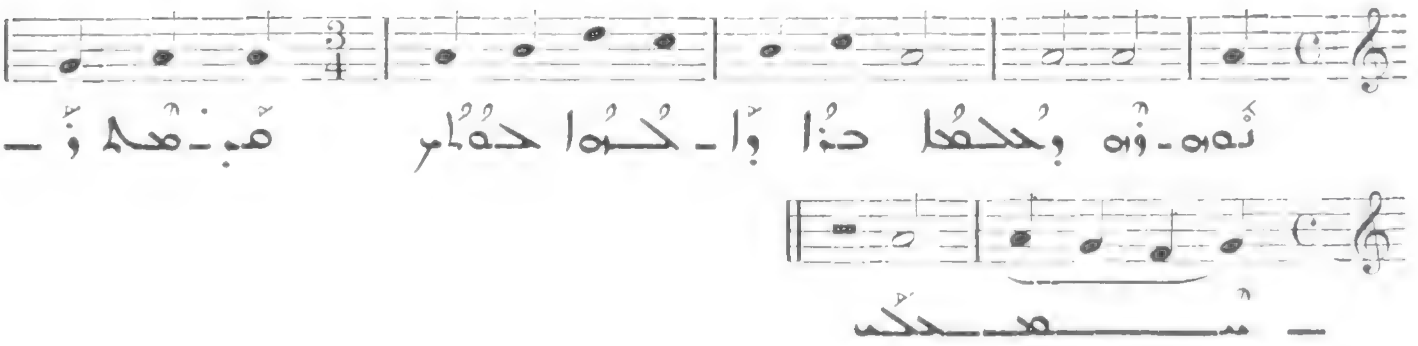


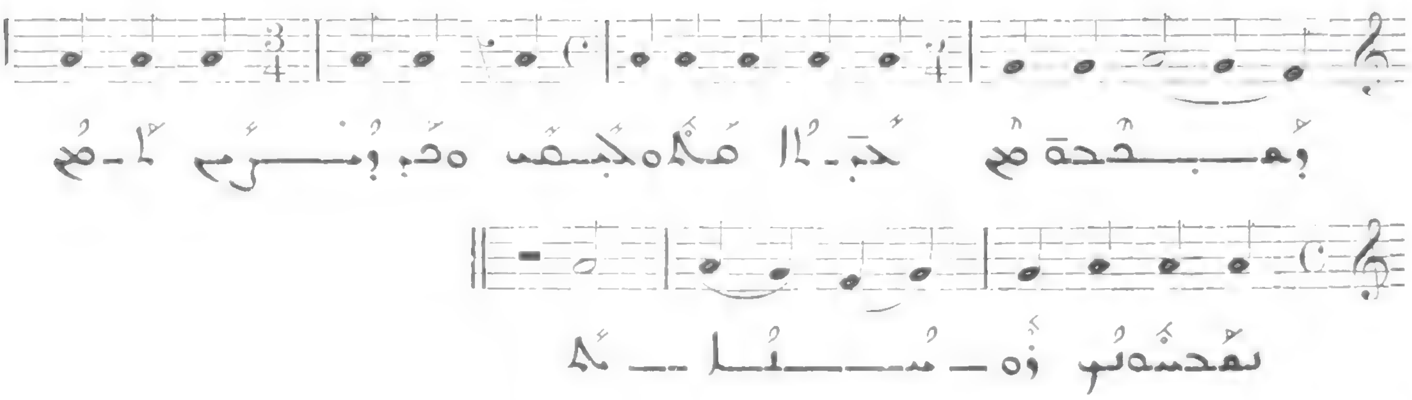
695

ܢܘܗܪܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܢܚ ܘܐܠܗܐ

Presto

VI

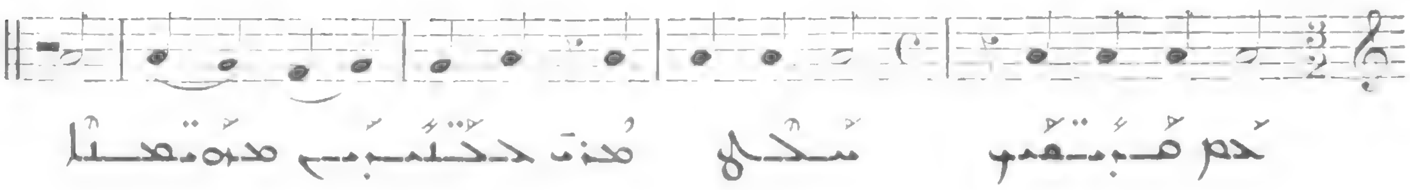




689

ܦܠܐ ܢܩܫܬܐ : ܟܡ ܡܫܝܚܘܬܟ

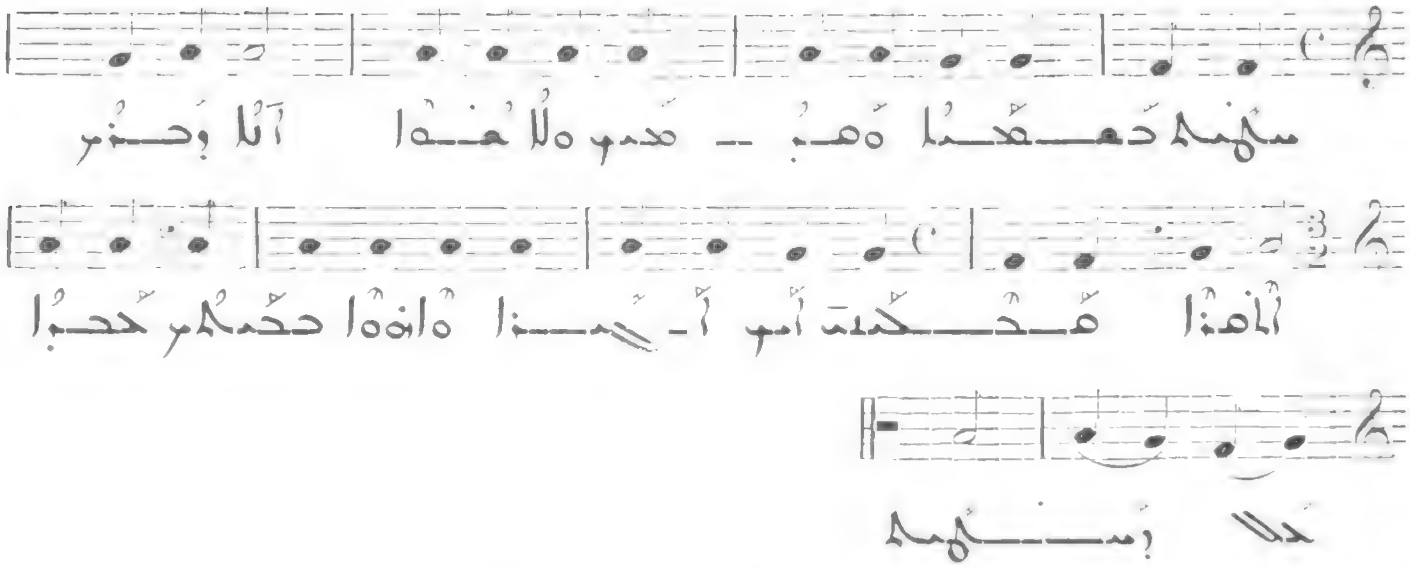
Allegro molto VI



690

ܣܘܓܝܬܐ ܩܕܡܝܬܐ

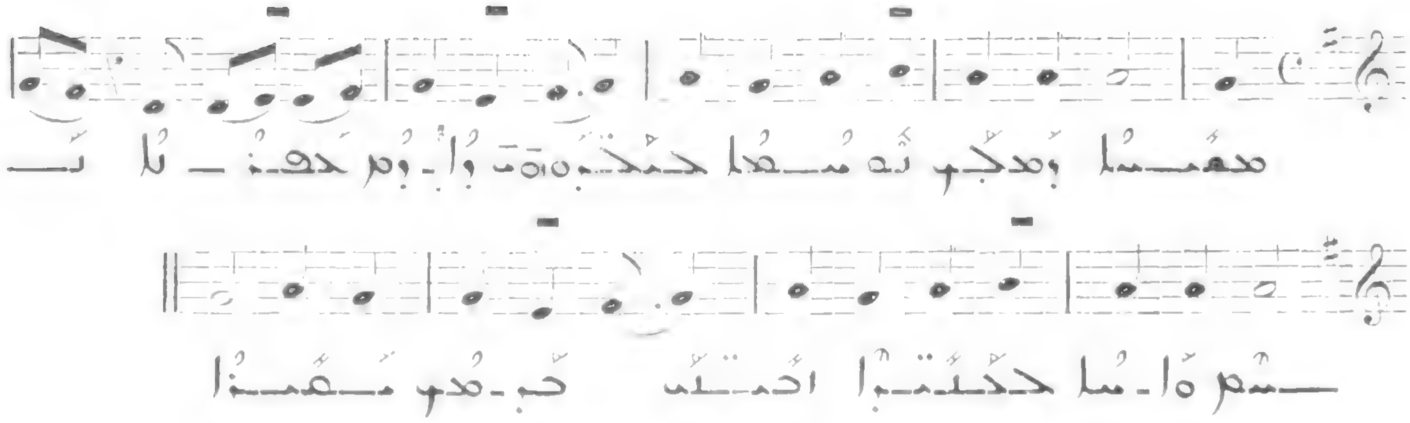
Allegro VI



691

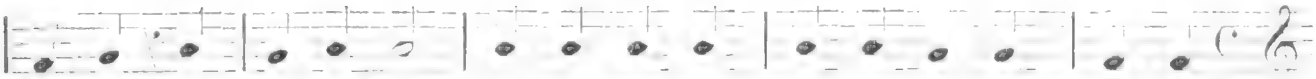
ܡܫܝܚܐ ܕܡܠܟ ܢܘܩܫܐ

Allegro V VIII



686 ܥܝܪ̈ܝܢ ܕܫܠܗܒܝܢ ܢܘܪܐ. ܐܘ ܕܒܫܡܝܐ ܐܠܗܘܬܗ ܕܪܘܚܐ ܩܕܝܫܬܐ.
ܐܘ ܗܘ ܕܐܬܚܙܝ ܠܟܠ ܒܢܝܢܐ. ܐܘ ܡܫܡܫܢ̈ܐ ܕܠܥܠܡ ܩܕܝܫܬܐ

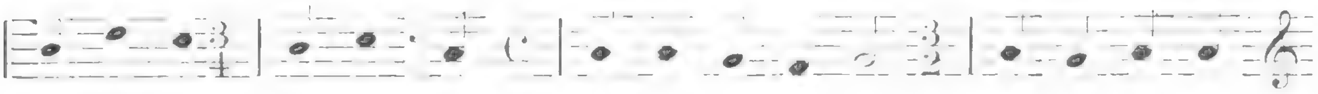
Presto



VI

ܡܫܡܫܢ̈ܐ ܕܠܥܠܡ ܩܕܝܫܬܐ ܘܡܫܒܚܝܢ ܠܒܪܘܢ ܠܐ ܒܛܠܝܢ ܗܘ ܕܡ-

-ܠܟܐ ܐܚܝܕ ܟܠ ܗܘ ܕܡܫܡܫܝܢ ܠܗ ܡܫܡܫܢ̈ܐ ܡܠܝܢ ܡܢܗ ܡܠܟܐ ܕܡܠ̈ܟܐ ܡܫܒܚܝܢ



ܘܒܢ̈ܝ ܐܢܫܐ ܡܫܡܫܢ̈ܝܢ ܠܗ. ܩܠ ܫܘܒ-ܚܐ ܘܒܢ̈ܝ ܟܠ ܝܫܘܥ ܟܠ

- ܒܢܝ̈ ܐ- ܢܫܐ ܘܠܐ ܡܫܒ—ܚܐ — ܢ

687 ܠܐ ܬܬܟܠ ܥܠ ܒܢܝܢܐ

Allegro molto

VI

ܫܘܒܚܐ ܠܟ ܠܐ - ܟܠ ܡܠܘܫܐ ܠܟܐ—ܢܐ ܘܟܠܢܘ

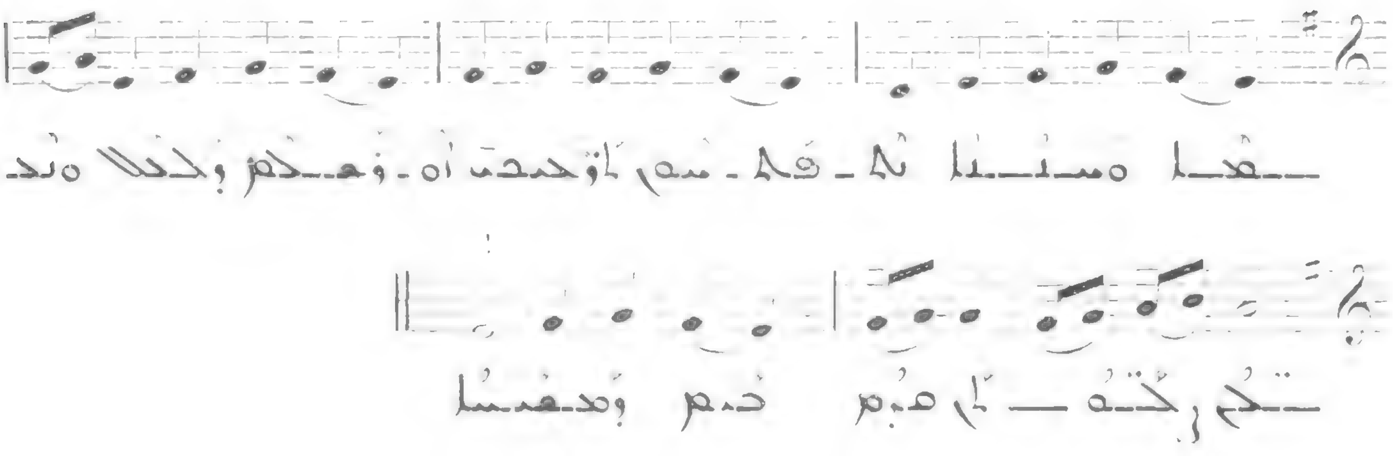
- ܢܐ ܘܫܘܒܚܐ ܡܢ ܒܢܝܢܐ ܘܫܘܒܚ— — ܟܠ

688 ܡܫܡܫܢ̈ܐ ܢܘܗܪܐ: ܐܢܐ ܡܪܝܐ ܟܠܘ̈ܢ

All. molto

VI

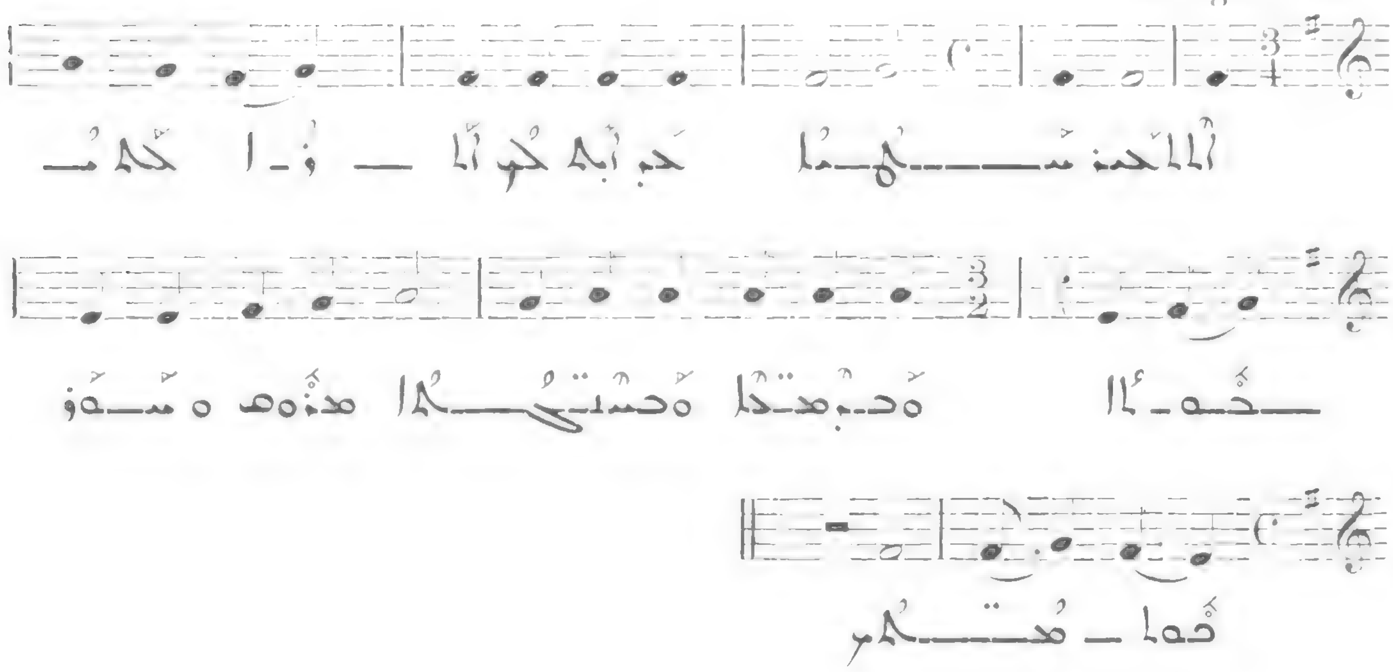
ܐܢܐ ܡܪ- ܝܐ ܟܠܘ̈ ـ ܢܐ ܡܫܒܚܝܢ ܠܗ - ܘܐ ܠܫܡܝ̈ܐ ܘܫܡܝ̈ܐ



ܐܠܠܗܐ ܫܡܝܐ 684

Allegro molto

V

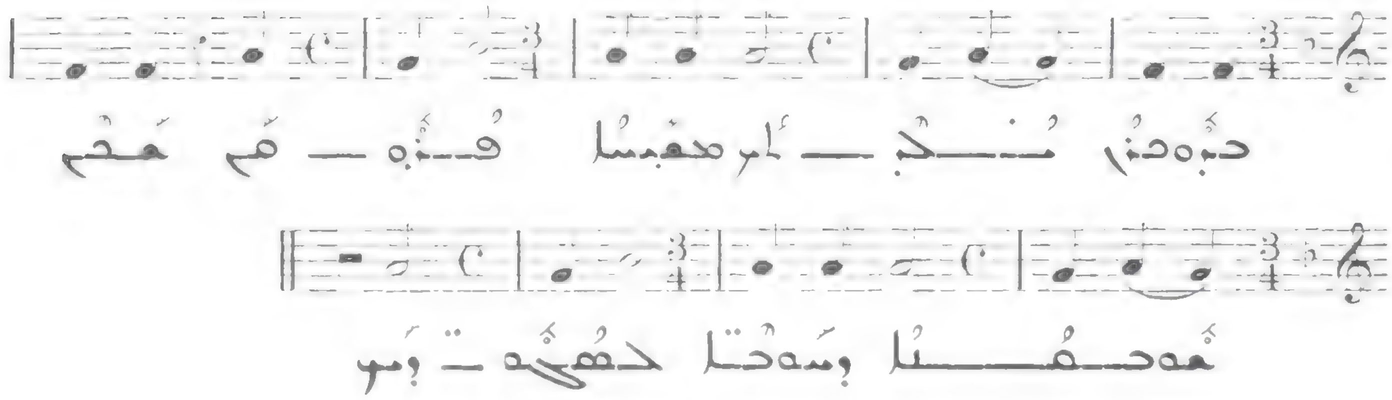


ܬܫܒܘܚܬܐ ܡܫܝܚܝܬܐ 685

(ܕܡܫܒܚܝܢ: ܕܒܘܟܪܝ ܡܠܟܐ. (ܐܘ: ܒܫܘܒܚܐ ܘܫܘܒܚܐ)

Presto

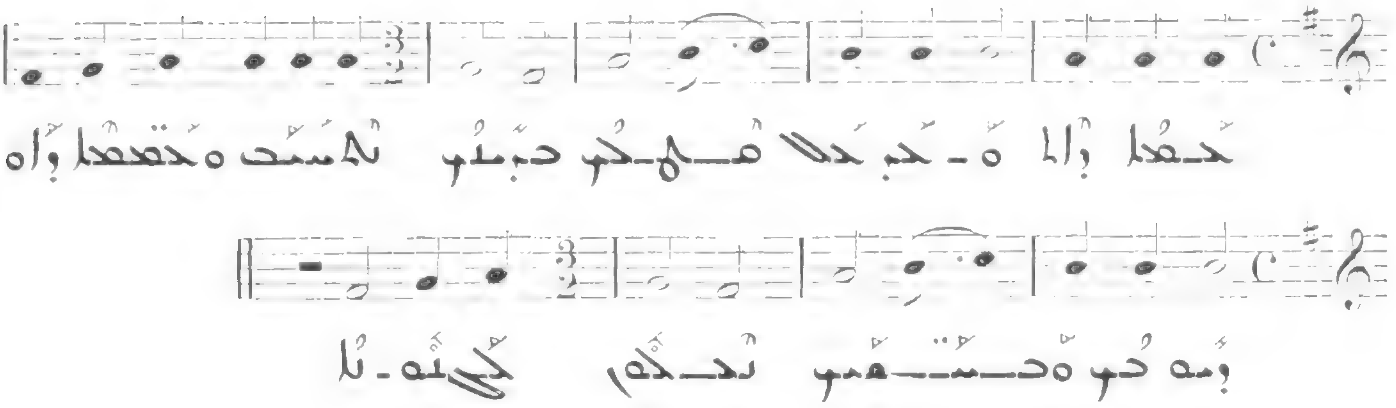
VI



682

All. molto

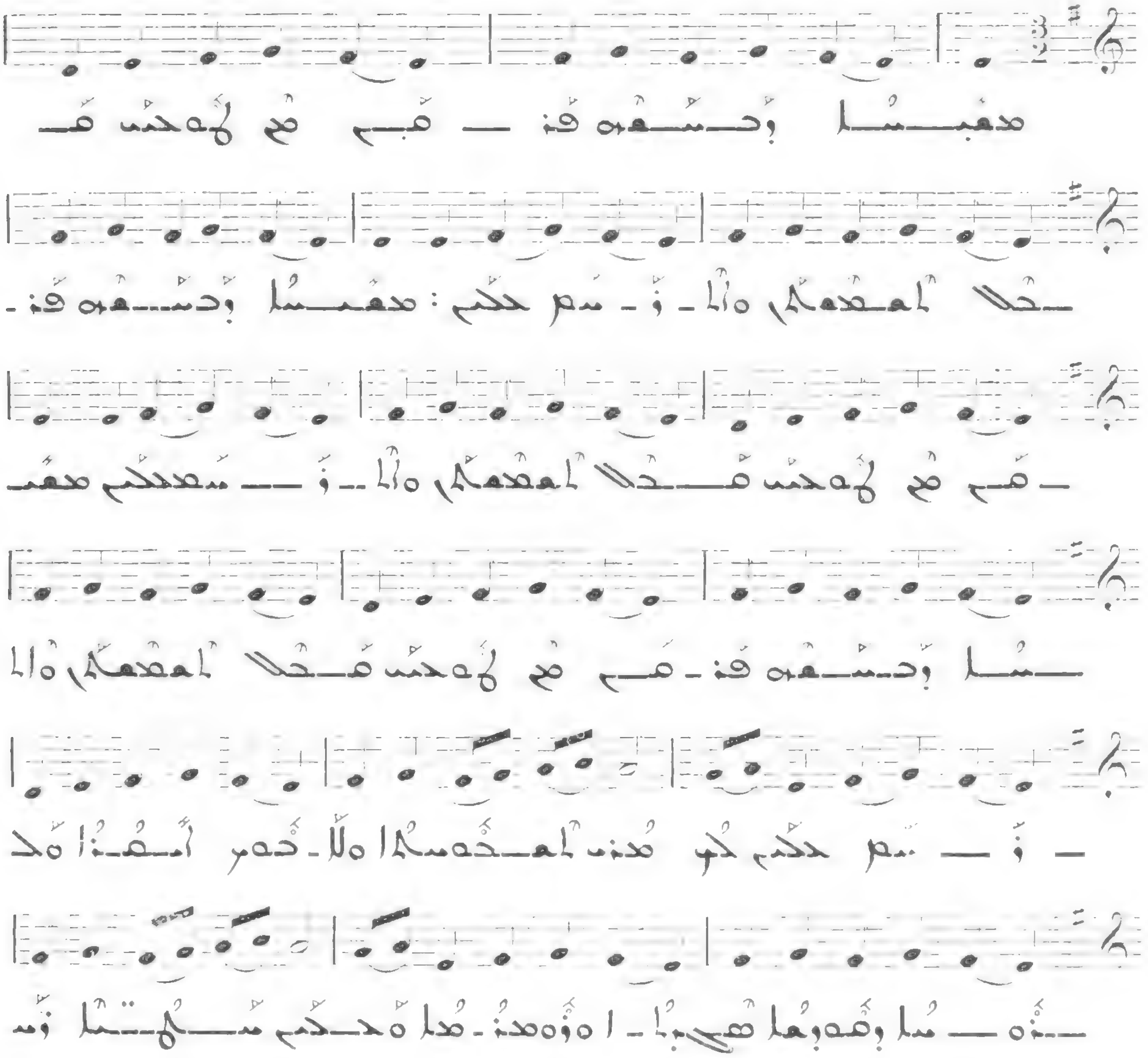
V

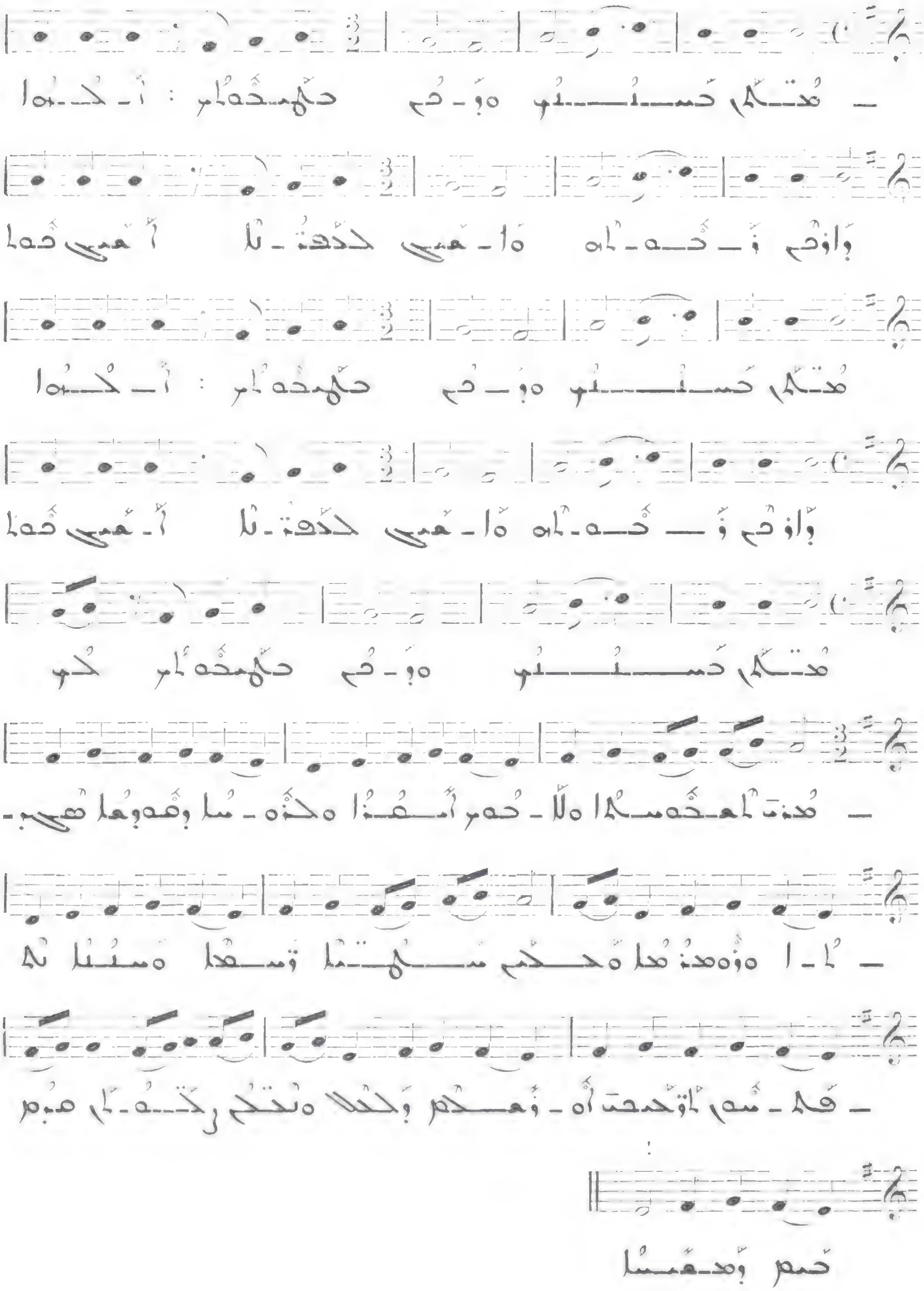


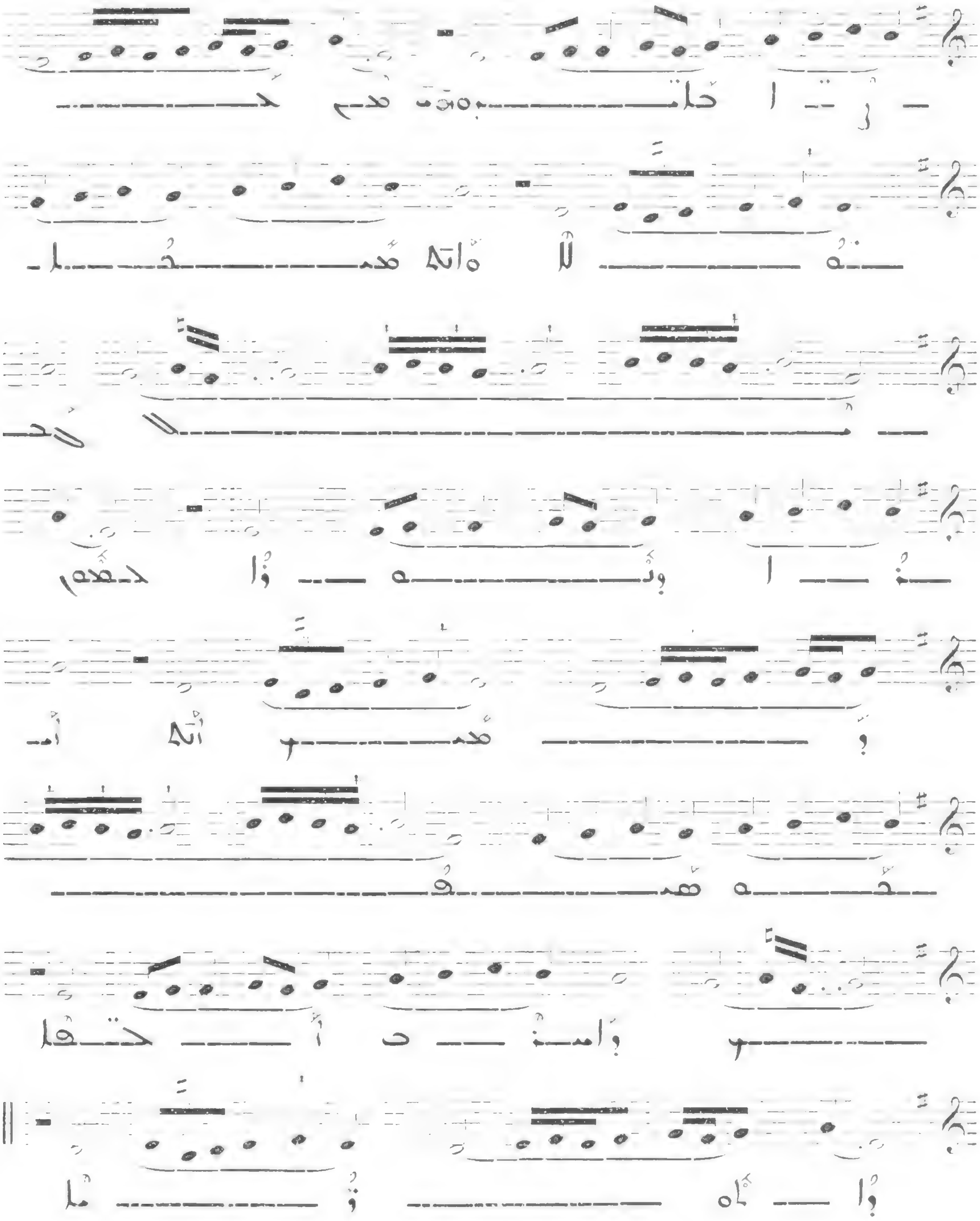
683

Allegro

V

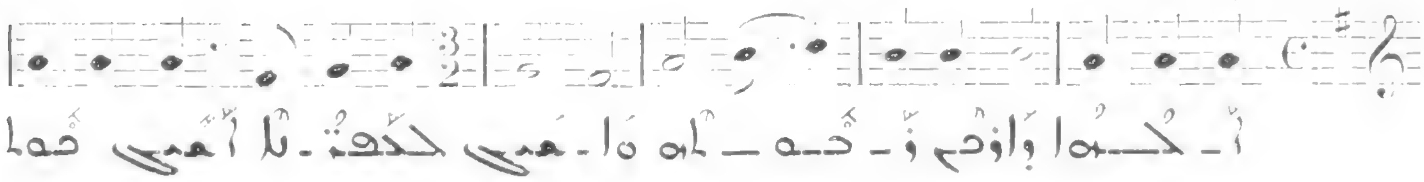






681

Allegro molto

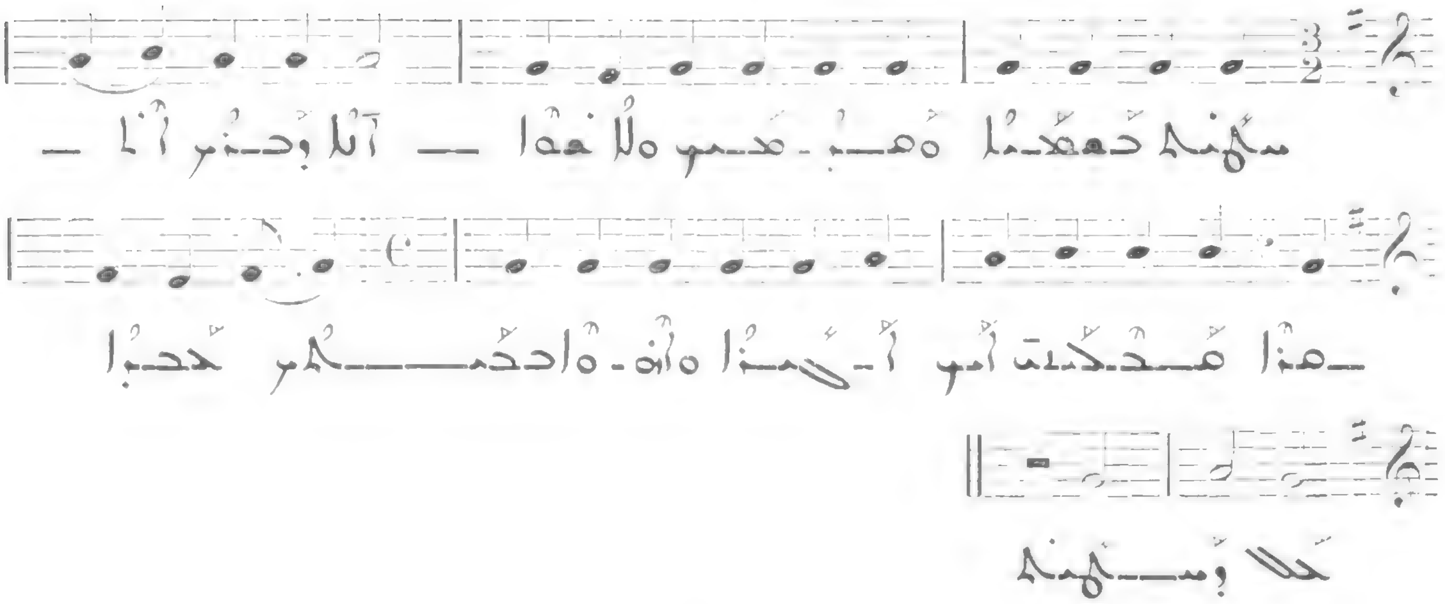


V

679

Allegro molto

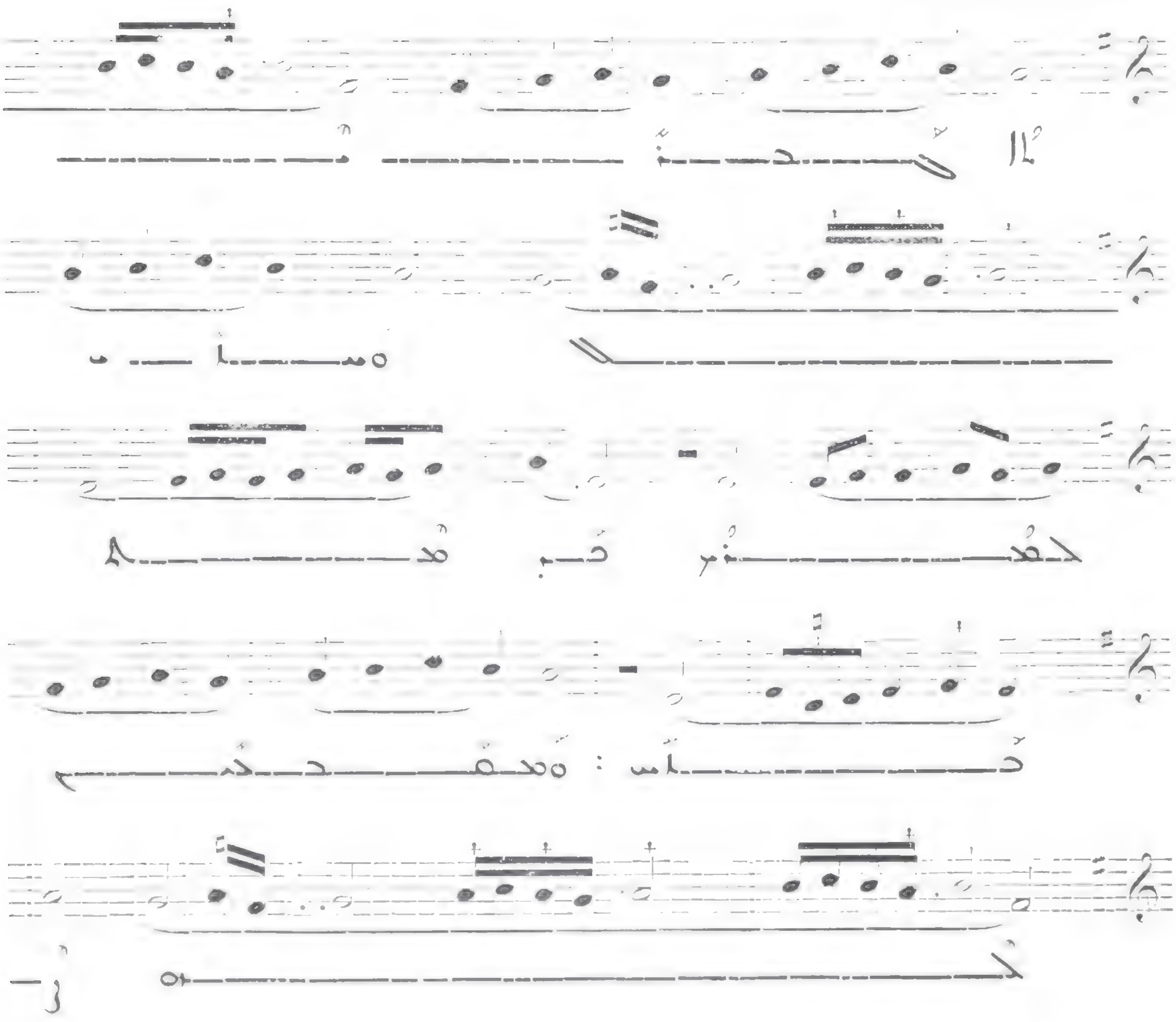
V

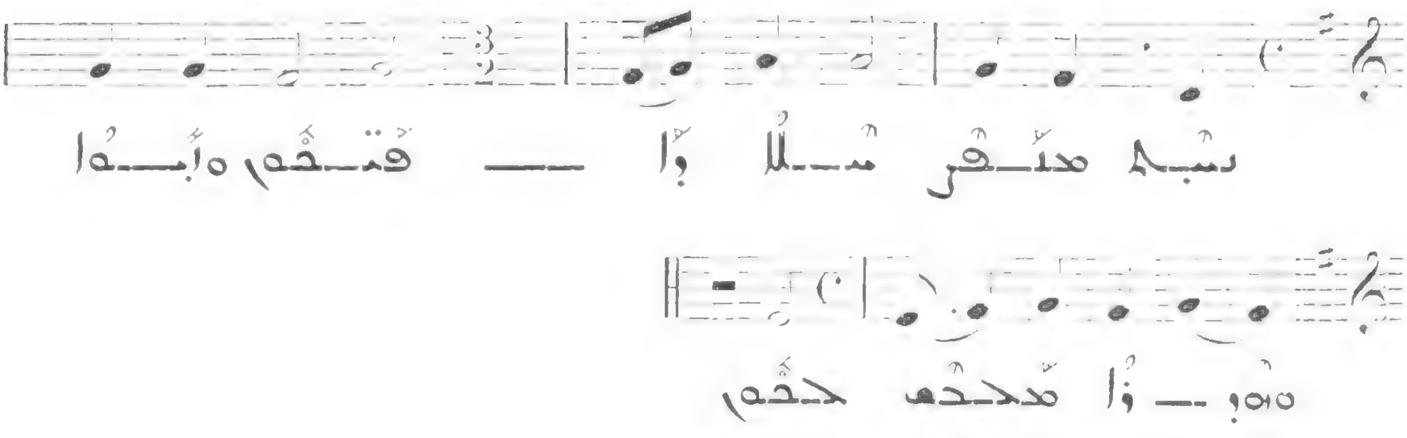


680

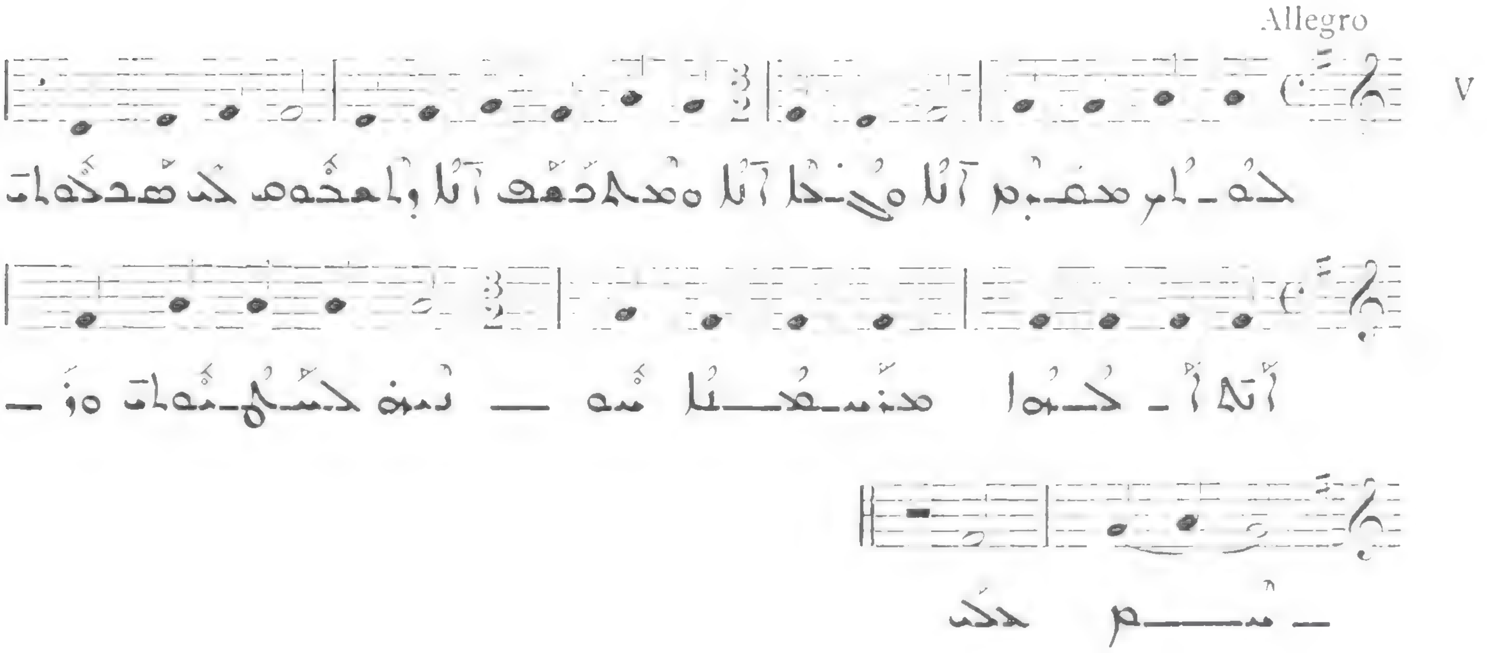
Allegro moderato

V

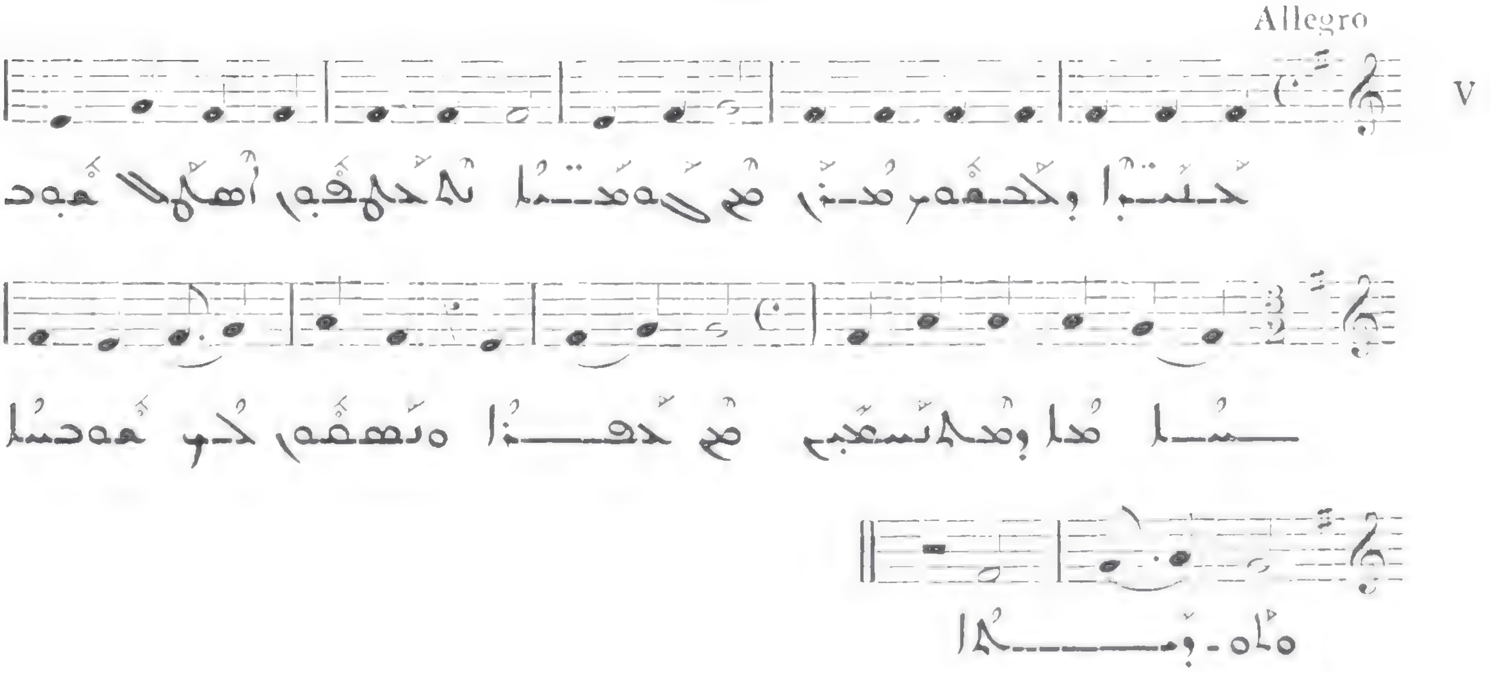




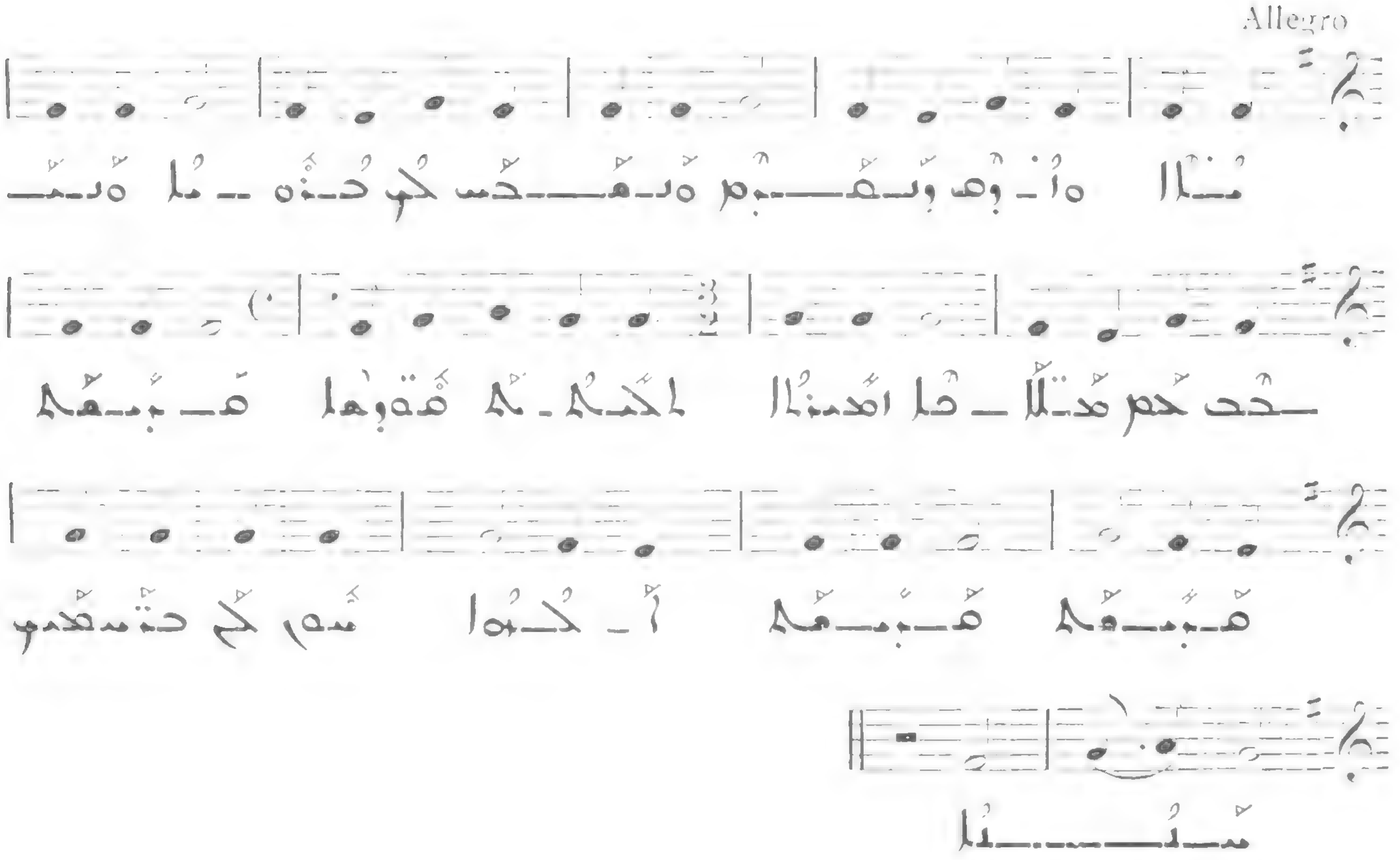
677 ܒܥܘܬܝ ܡܩܒܠ ܐܢܐ



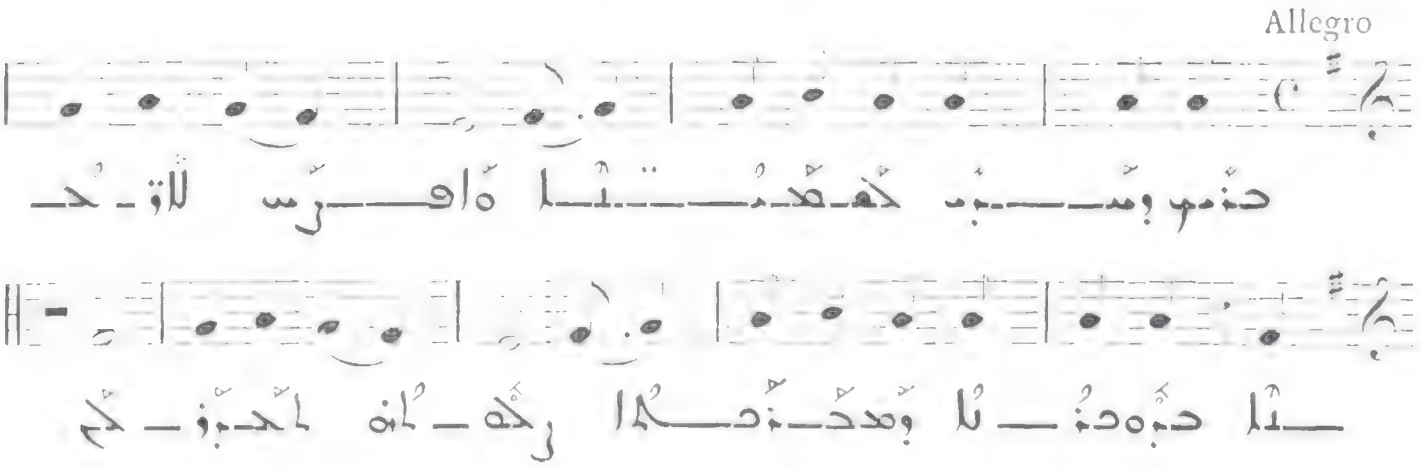
678 ܐܠܗܘܬܐ ܕܡܫܝܚܐ : ܟܢܫܐ ܕܟܗܢܐ ܡܢ



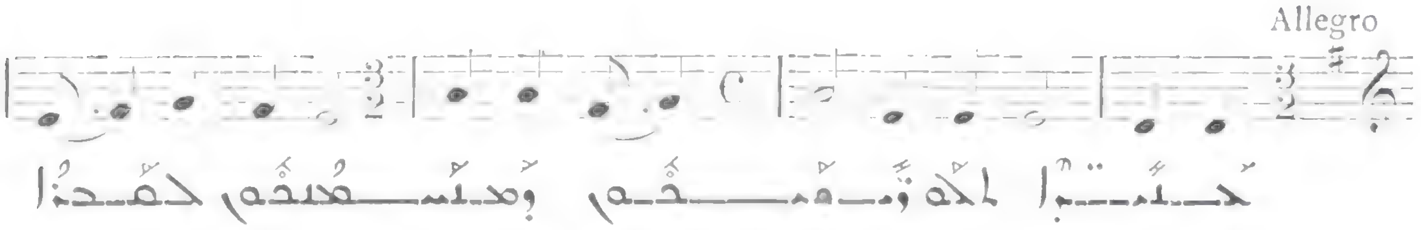
674 ܡܕܒܪܢܘܬܐ : ܚܝܠܐ ܘܐܝܟ ܕܢܥܒܕ

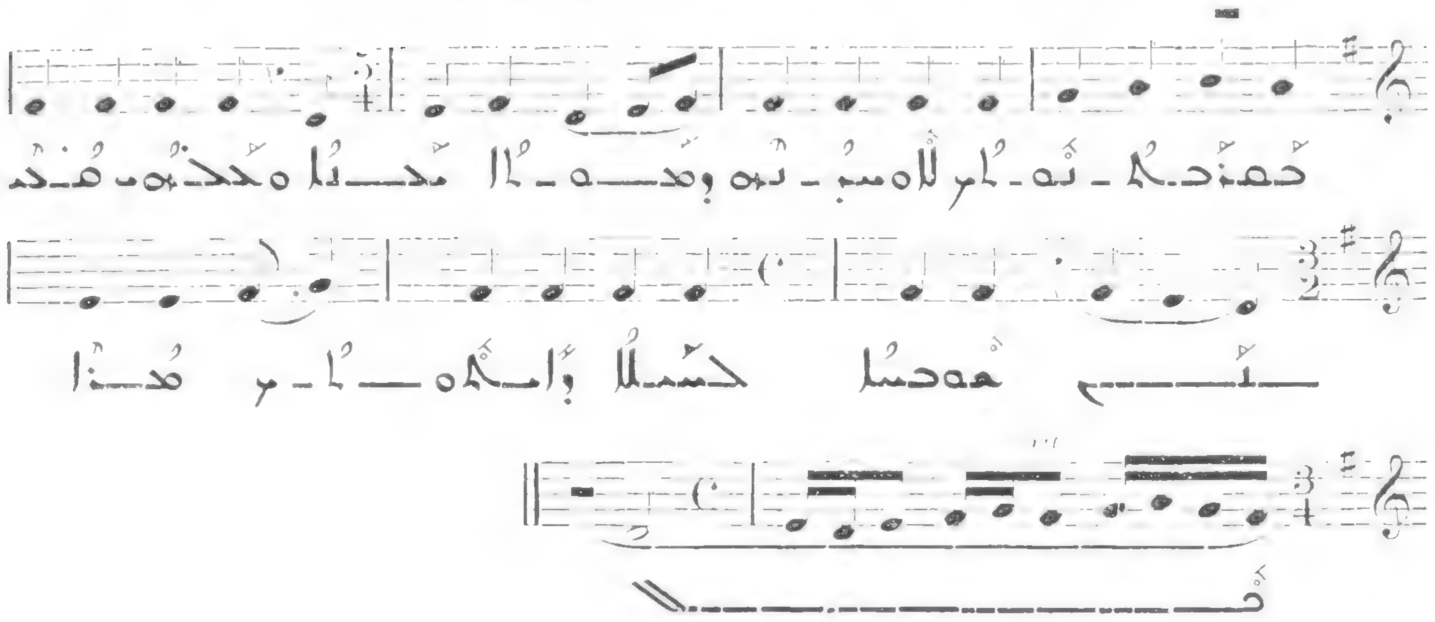


675 ܒܪܝܟ ܕܝܗܒ ܠܟܗܢ̈ܐ

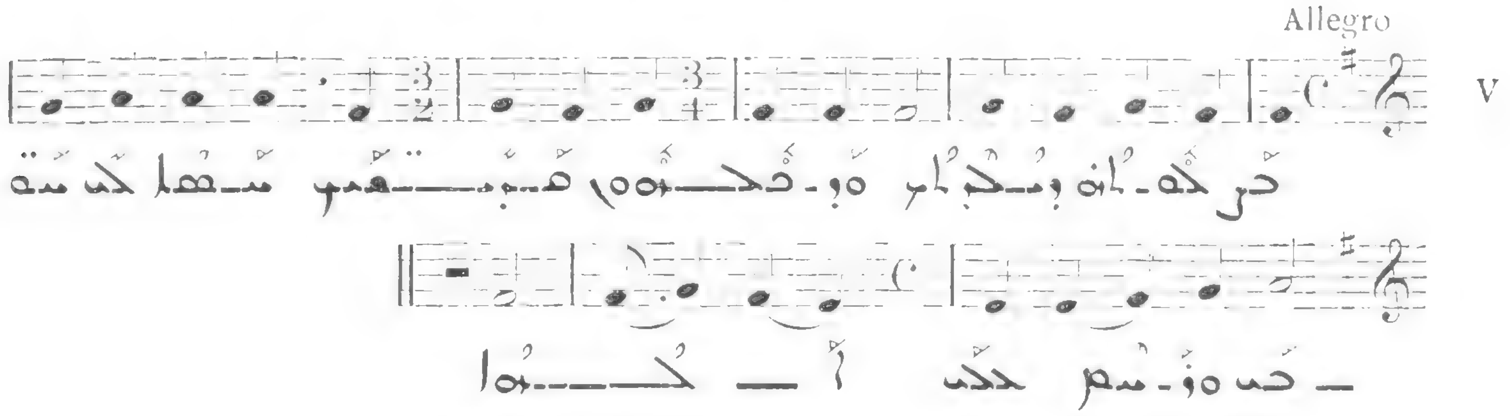


676 ܡܕܒܪܢܘܬܐ ܩܘܝܐ ܐܒܘܢ : ܒܪ̈ܝܬܐ ܠܟܘ ܕܫܟܘܢ

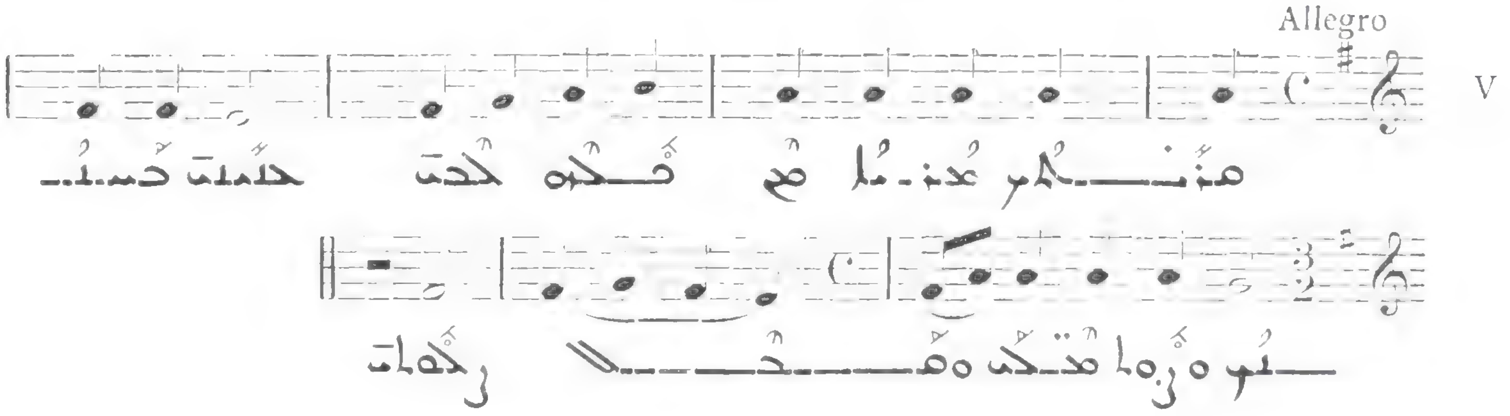




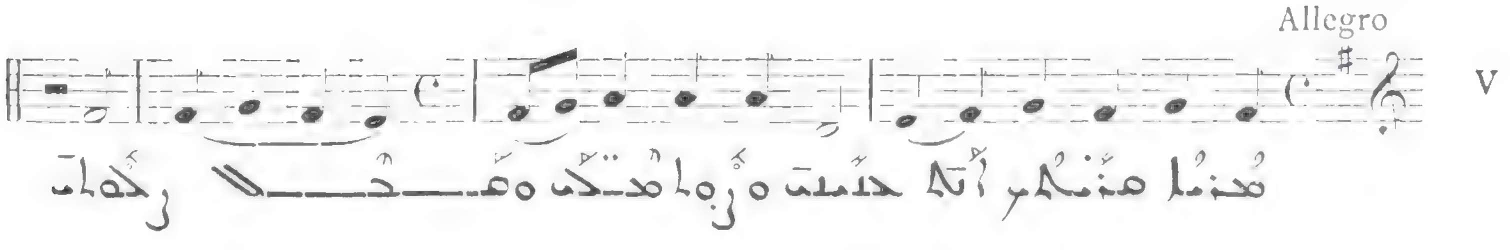
671

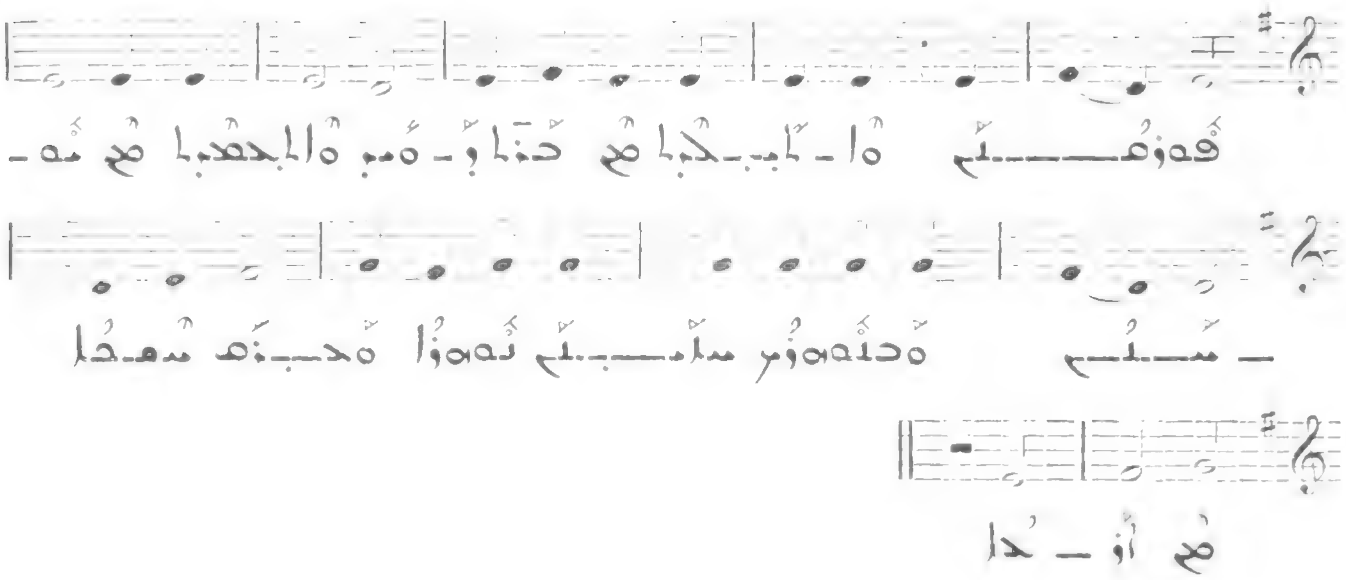


672

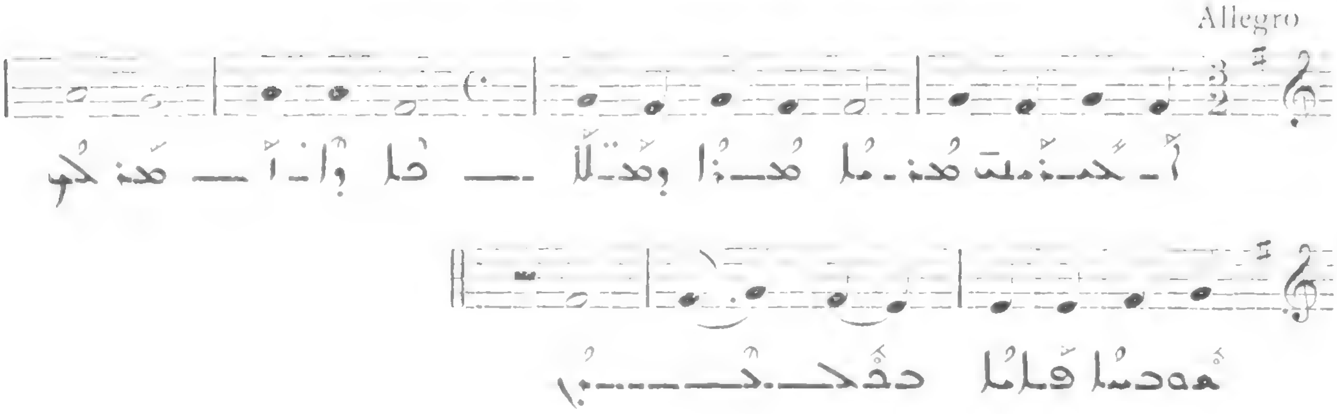


673

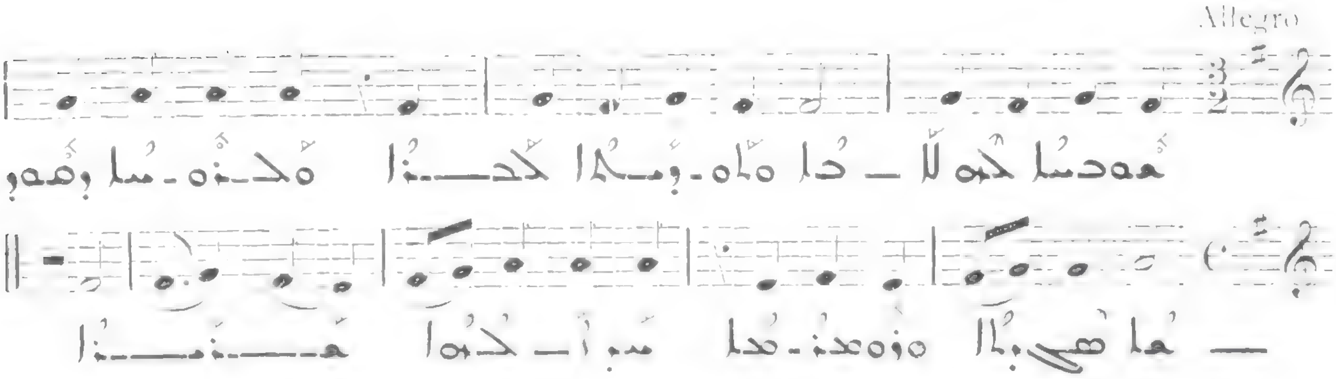




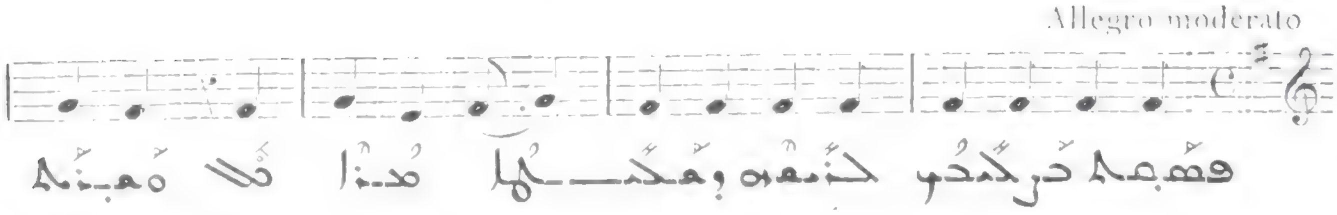
668

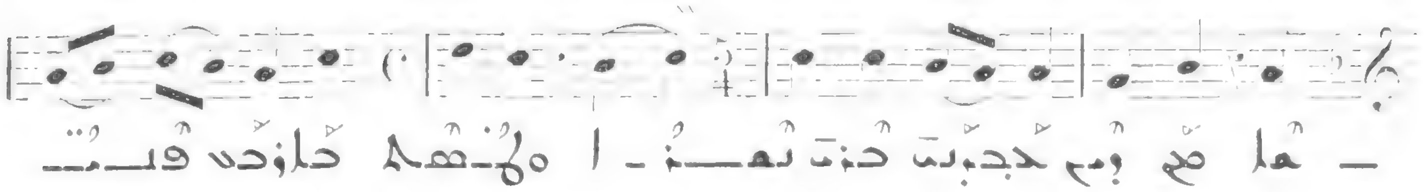


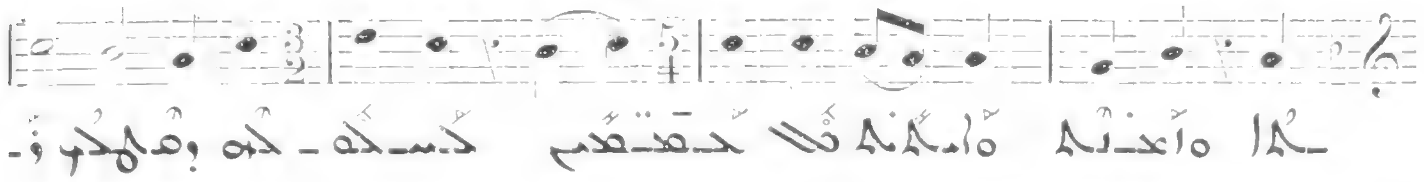
669



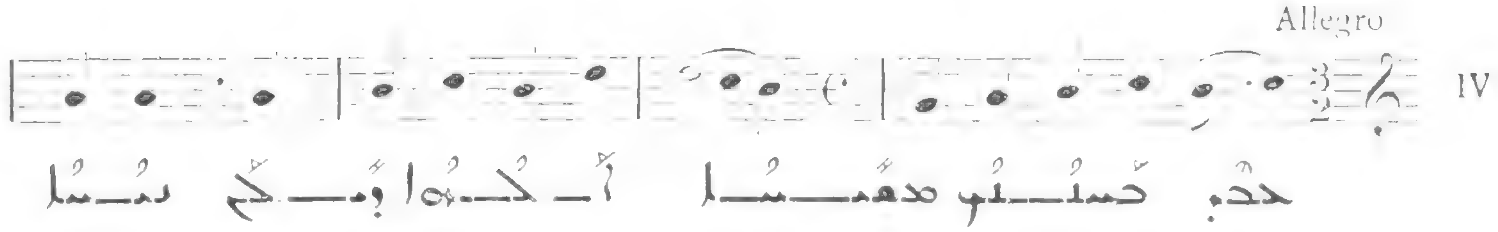
670

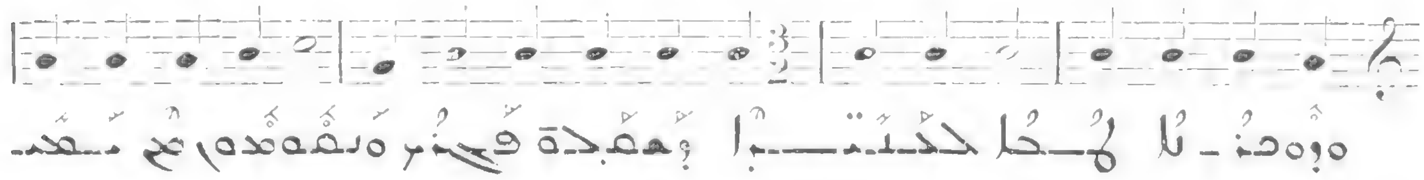


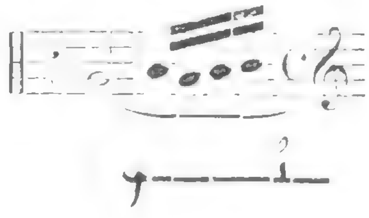




665 ܣܘܓܝܬܐ ܠܡܠܟܐ : ܠܟܝ ܒܪܬܝ



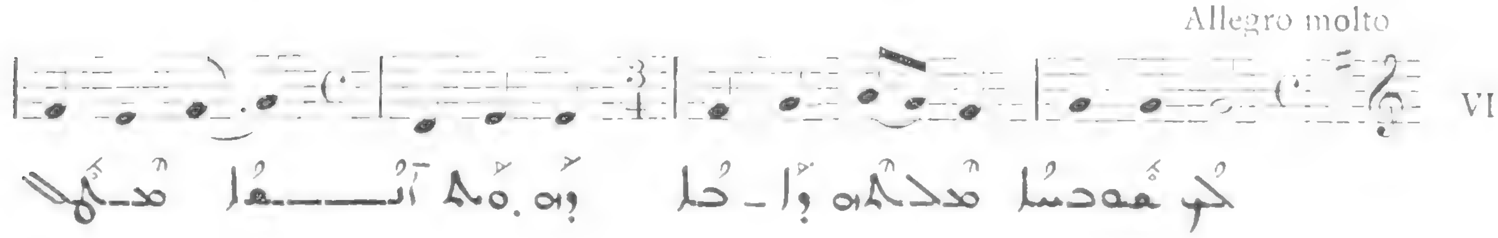




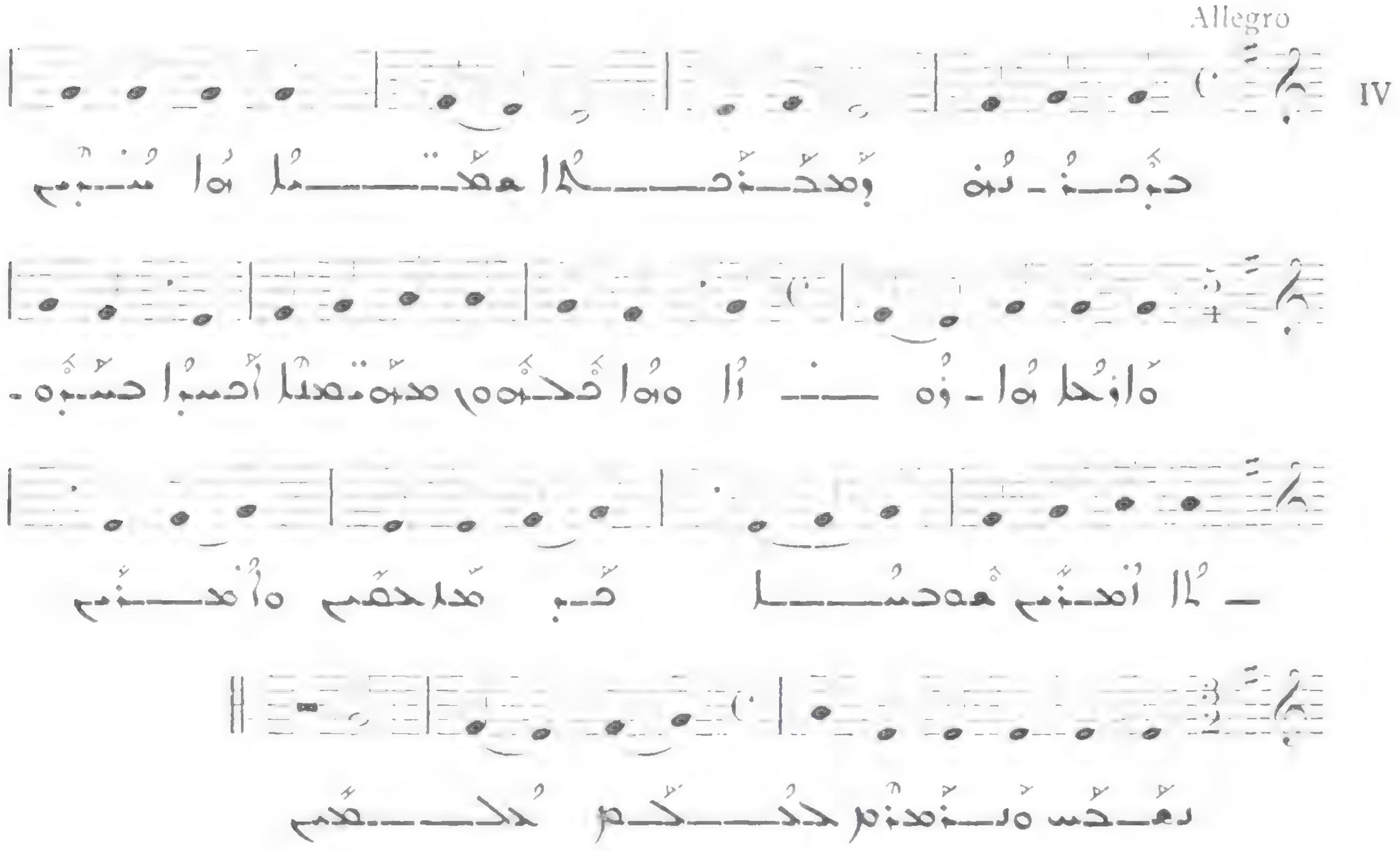
666 ܠܟܘܢ ܒܢܝ̈ܐ ܡܫܒܚܝܢ ܥܡܐ : ܫܠܡܐ ܘܠܐ ܫܘܪܢܐ ܫܠܡܘܬܐ

ܐܝܟ Cf. N° 779 : ܠܟ ܐܠܗܐ ܘܡܪܝܐ

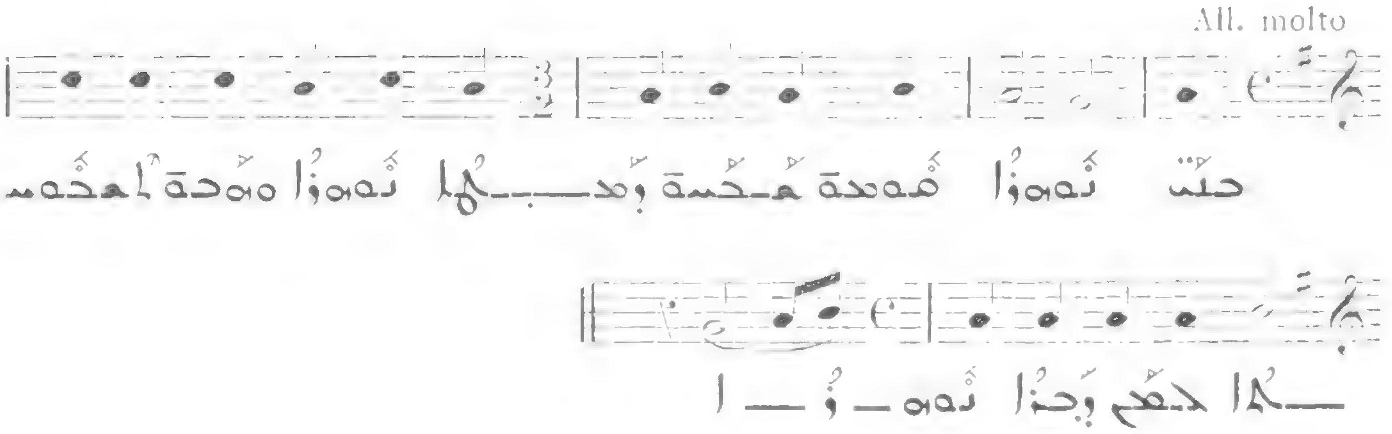
667 ܩܘܡ ܡܪܝ ܥܡ ܡܪܝܐ : ܠܟ ܡܫܝܚܐ ܡܠܟܢ ܘܐܠܗܐ



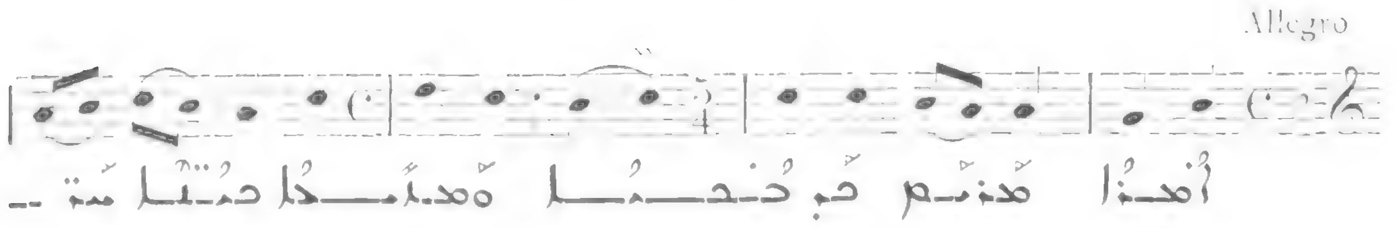
ܒܬܘܠܬܐ ܡܟܝܟܬܐ ܘܩܕܝܫܬܐ : ܒܝܘܒܠܗ̇ ܘܡܟܝܟܘܬܐ 662



ܒܢ̈ܝ ܢܘܗܪܐ : ܐܘ ܒܢܝ ܢܘܗܪܐ 663



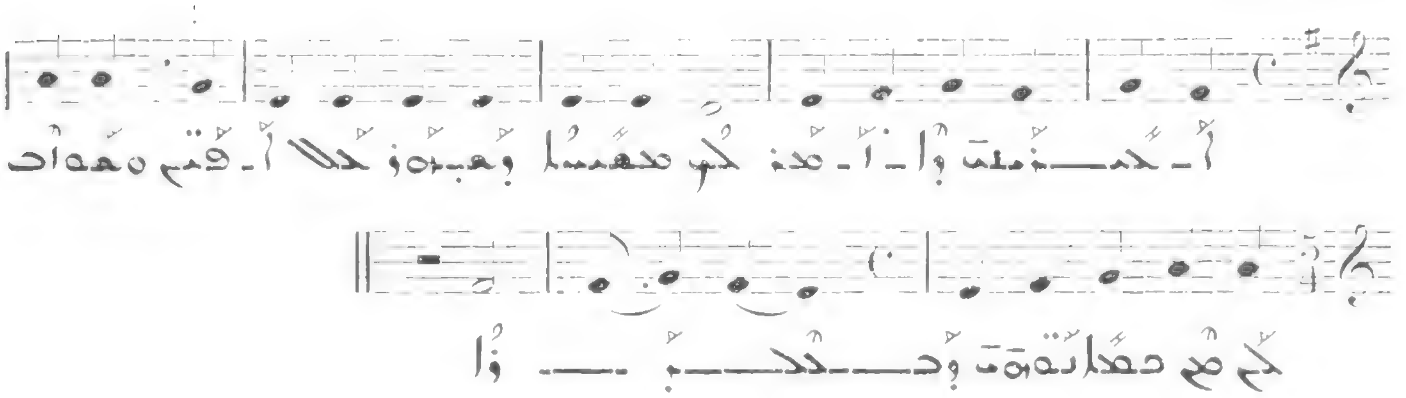
ܐܡܪܐ ܡܪܝܡ 664



ܡܫܡܫܢܐ : ܐܫܬܡܥܬ ܘܐܡܪ ܠܝ ܡܫܝܚܐ 659

All. molto

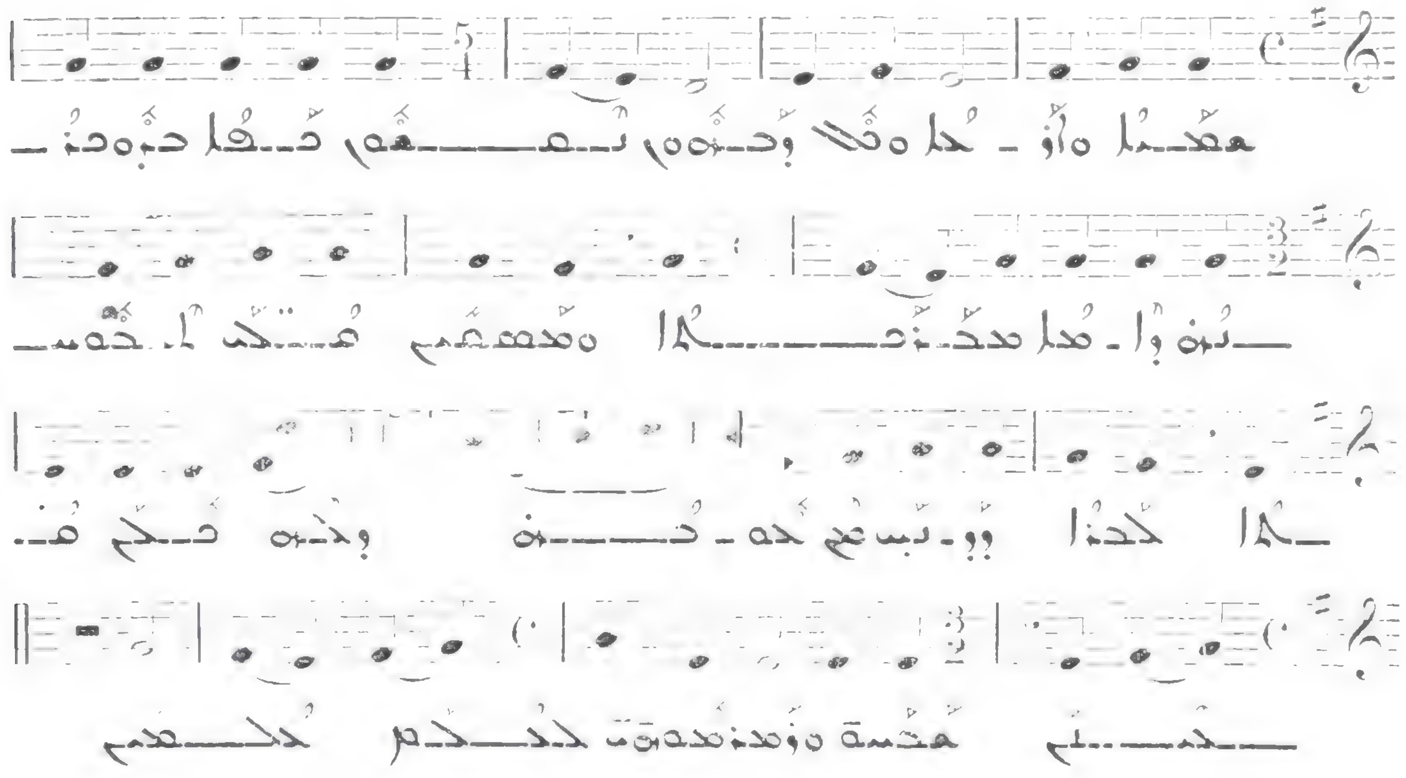
II



ܟܗܢܘܬܐ ܕܡܕܒܚܐ ܡܫܝܚܐ : ܡܫܝܚܐ ܐܘܪܚܐ ܘܟܠ ܕܒܗܘܢ 660

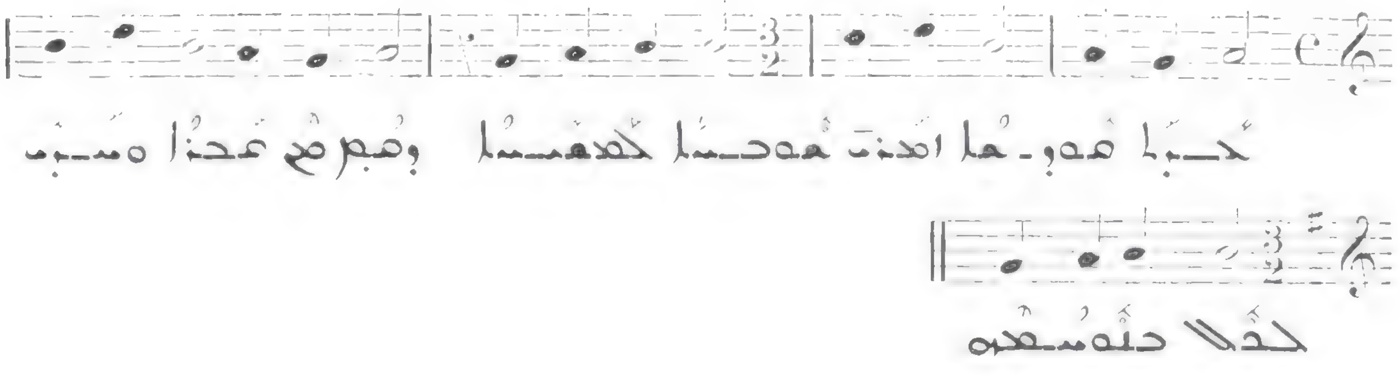
Allegro

II

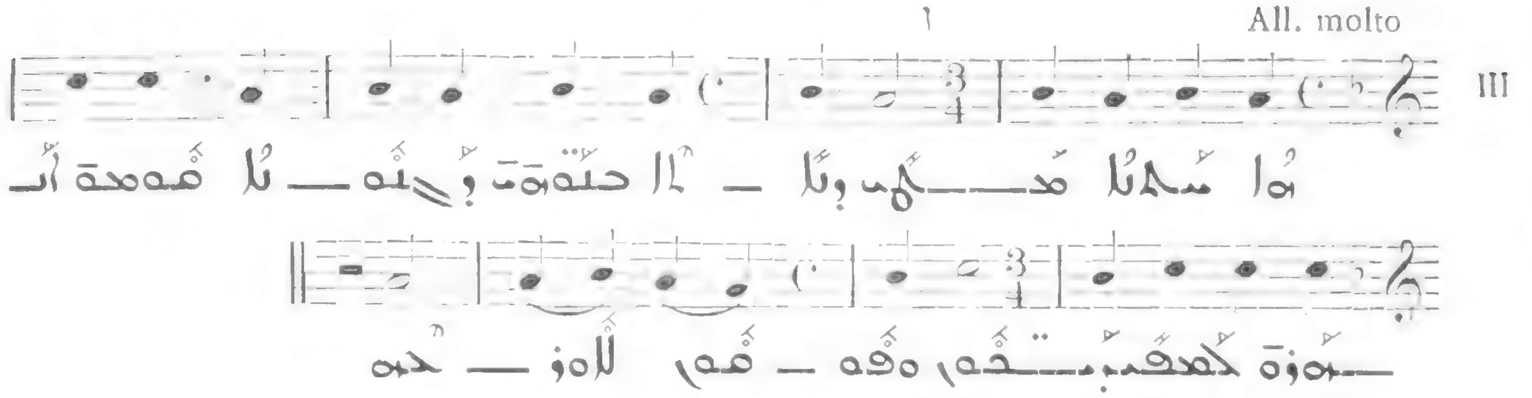


ܐܘܠܝܬܐ : ܚܒܝܒܐ ܦܘܪܩܢ 661

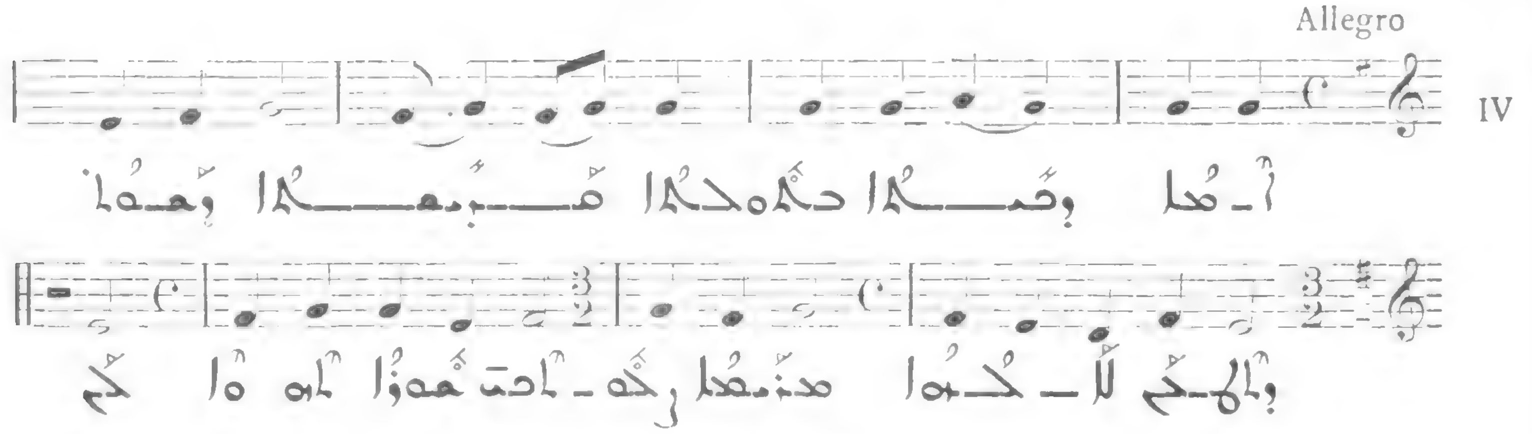
Allegro



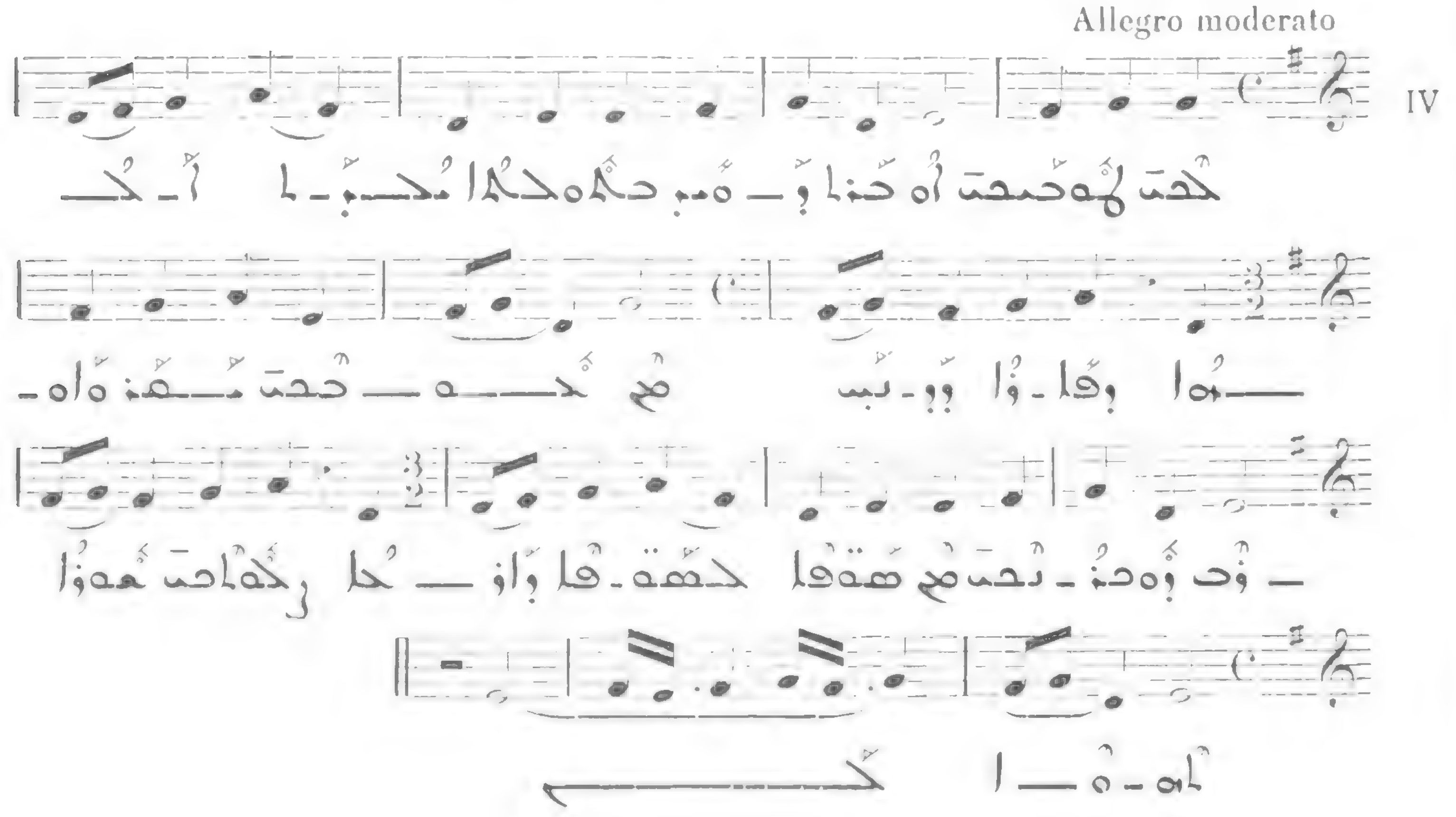
ܡܫܒܚܝܢ ܠܟ ܡܪܢ : ܗܐ ܢܚܬܐ ܡܠܟܐ 656

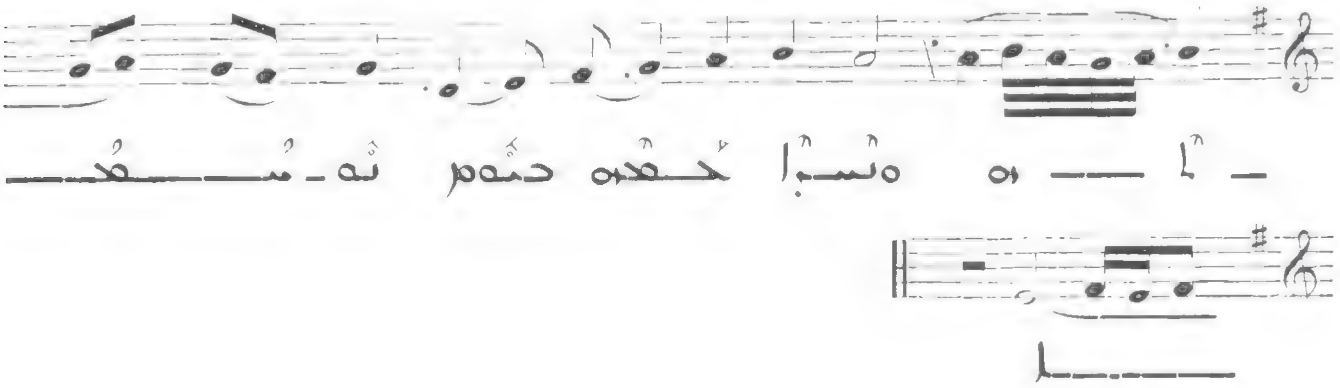


ܐܒܐ ܕܥܠܡܐ 657



658

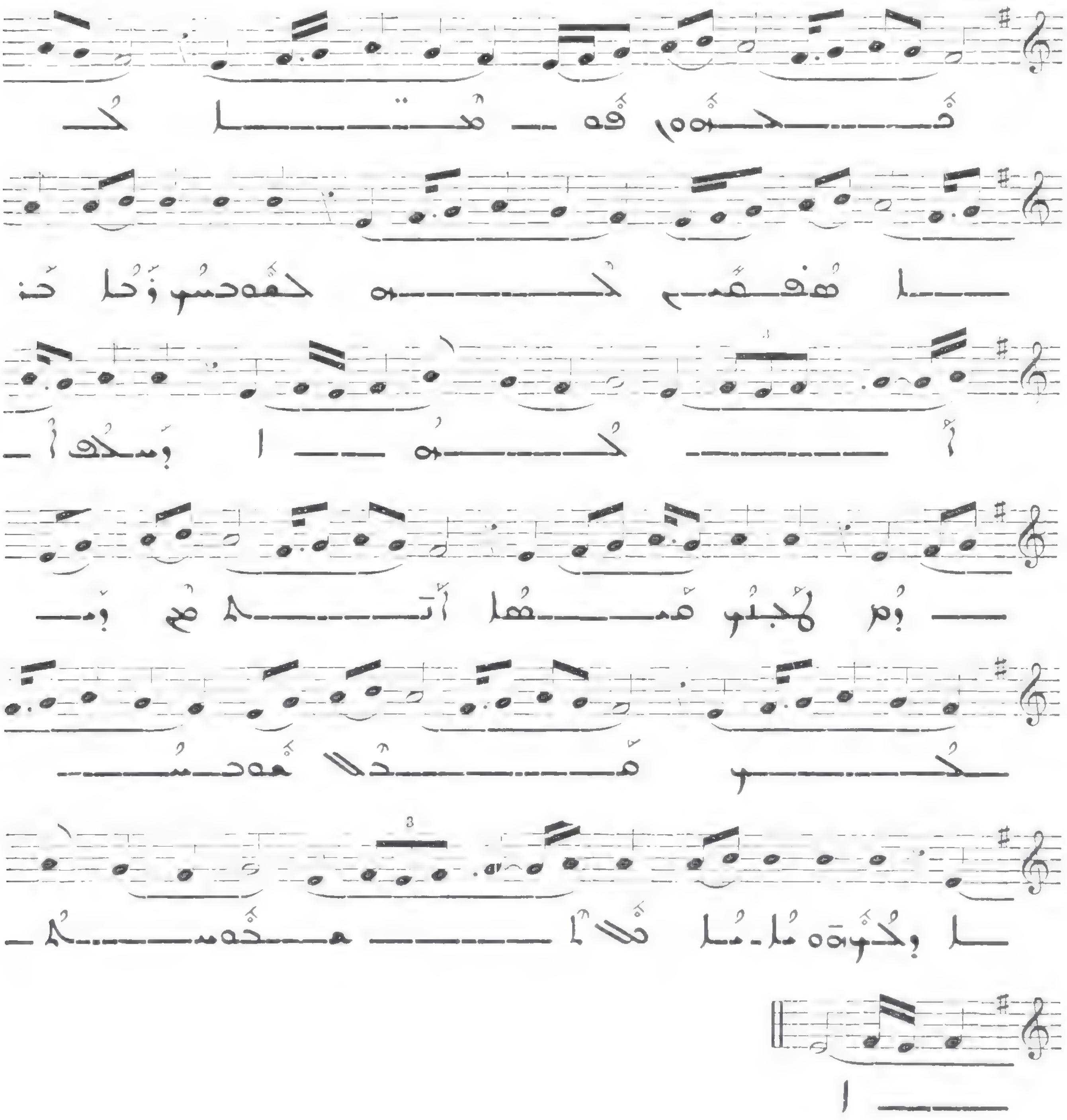




ܡܥܢܝܬܐ ܠܐܘܪ̈ܚܐ ܕܟܢܘܫܝܐ ܦܬܓܡ: ܦܘܡܗܘܢ ܦܘܫܟܐ 655

All. moderato

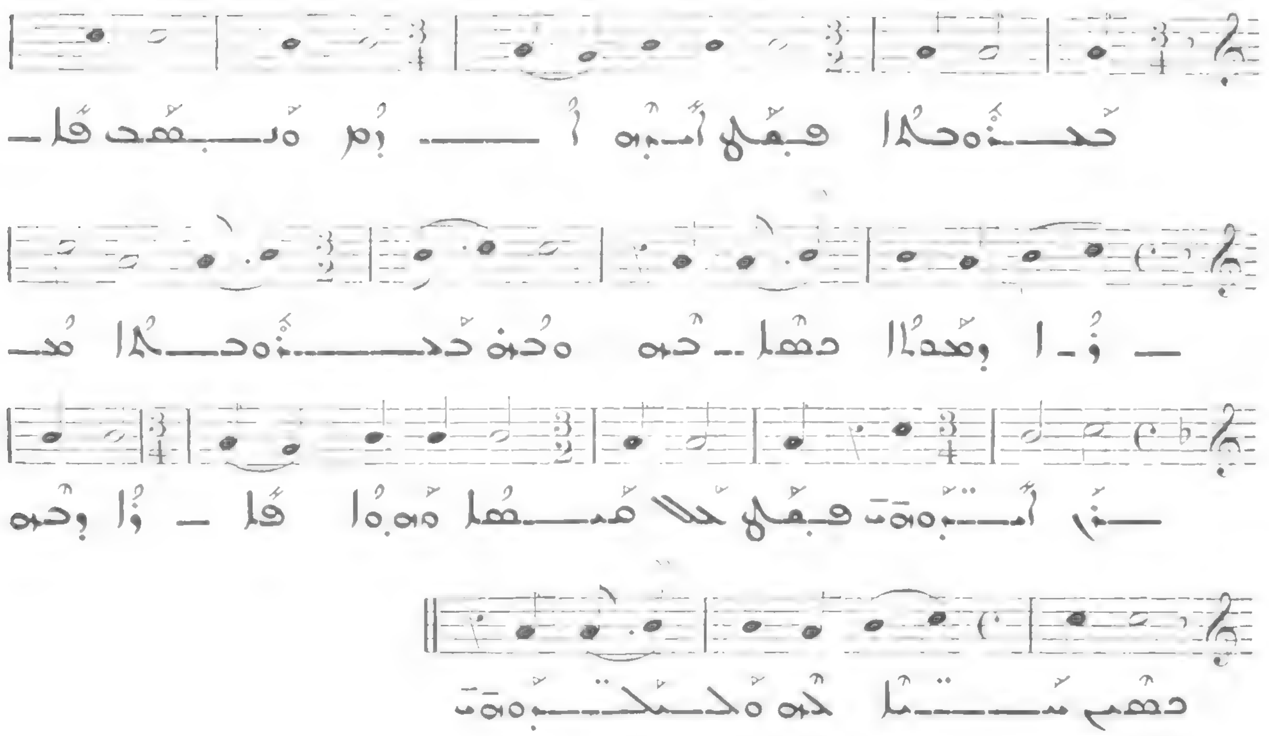
II



653

Presto

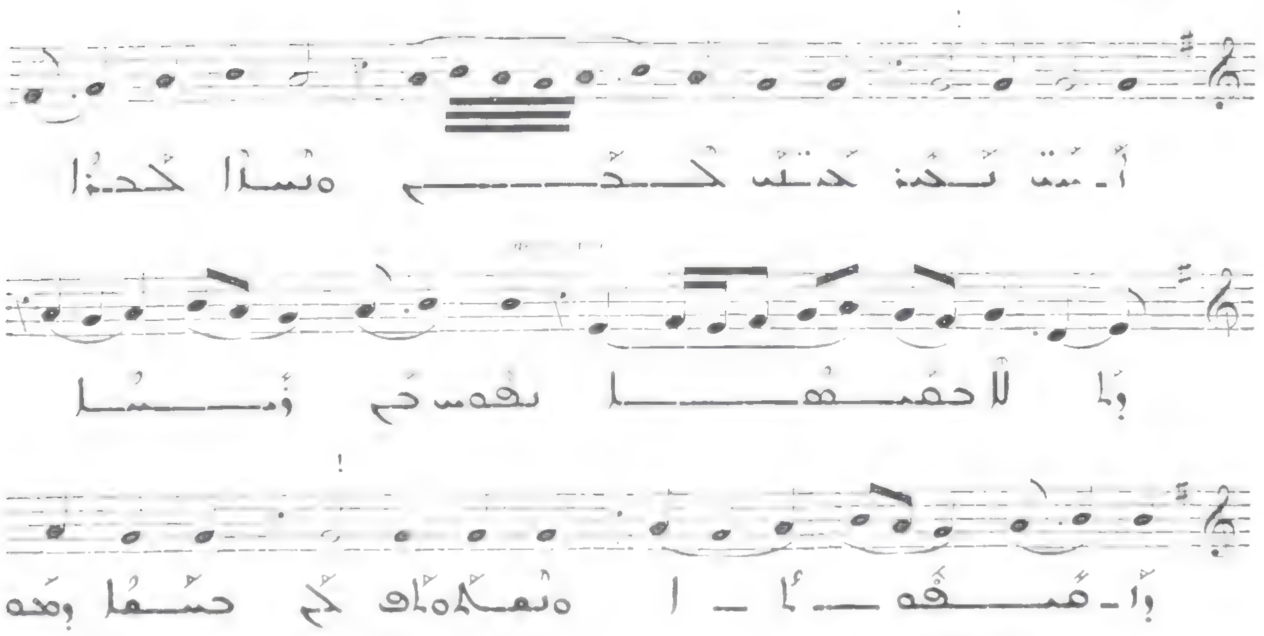
III

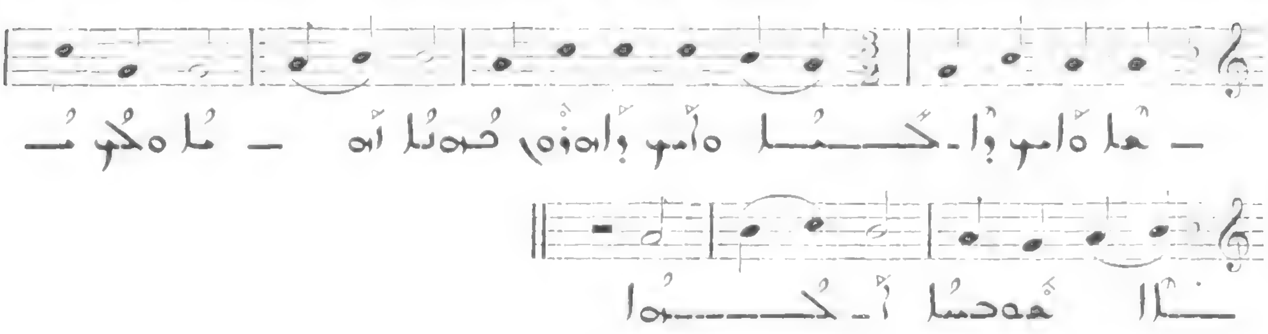


654

Allegro

I

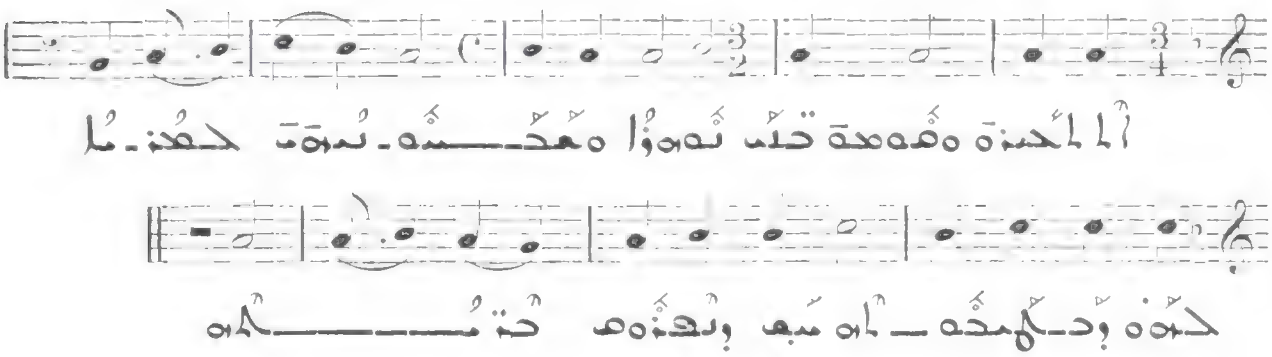




651 ܡܢܝܢܐ : ܐܠܐܠܡܫܝܚܢ ܘܩܘܡܘ ܥܠܝ ܢܘܗܪܐ

Allegro molto

III

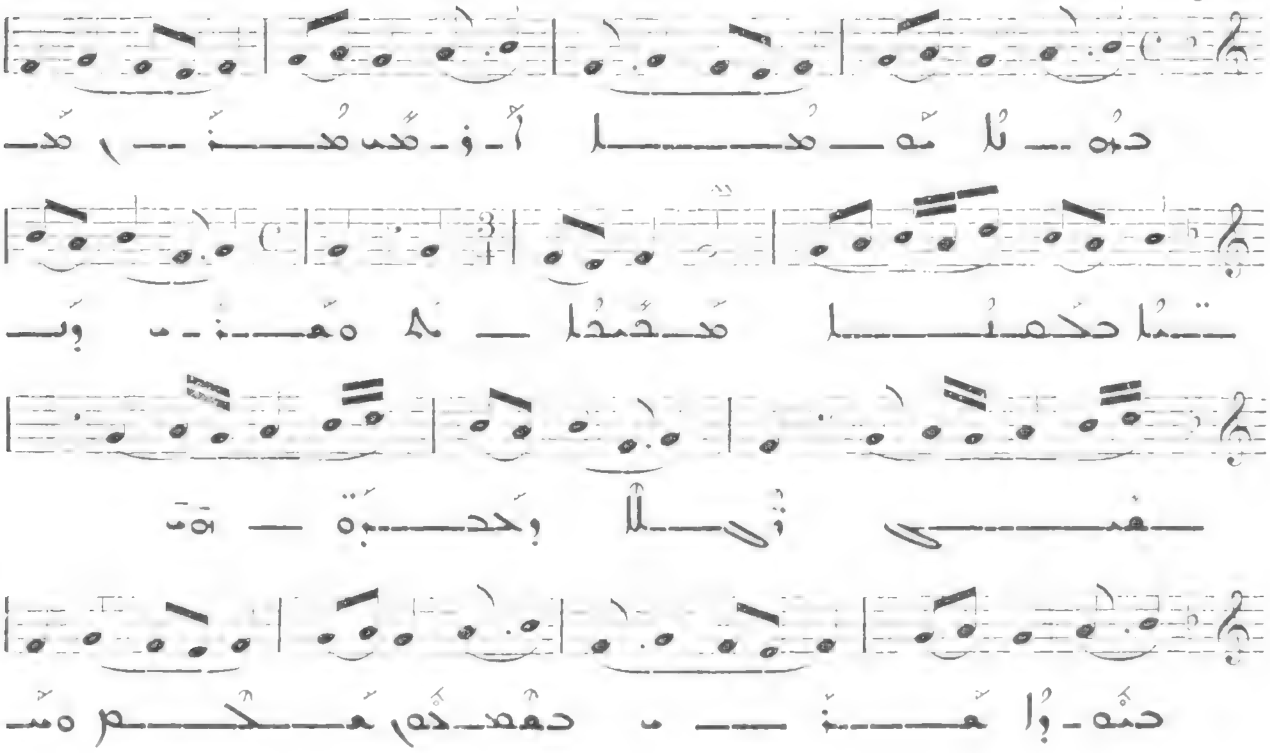


ܒܥܘܬܐ ܕܡܦܠܐ

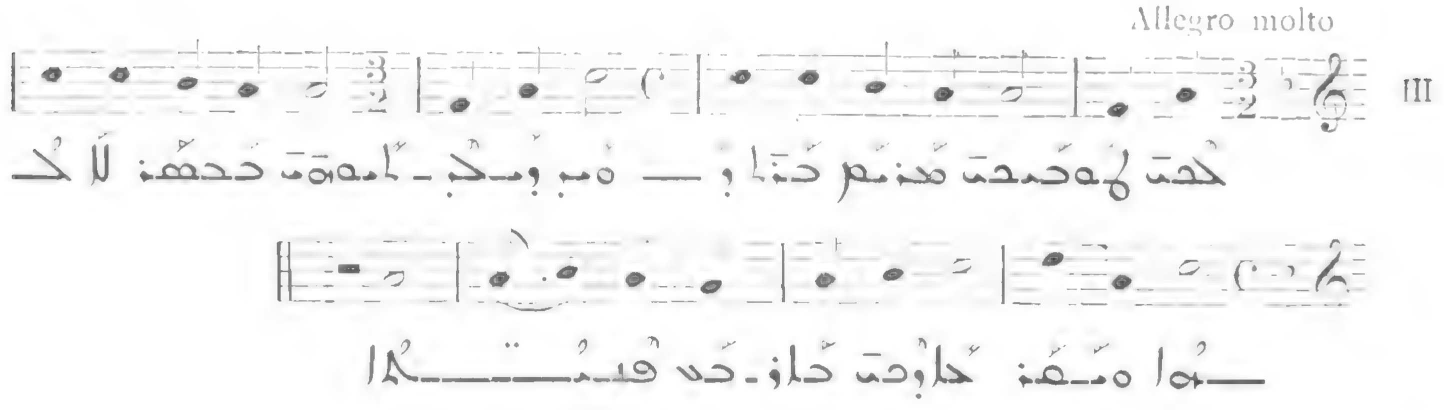
652 ܒܢܝܫ ܡܢܬ ܢܦܫ : ܒܥܘܬܐ ܡܘܣܝܐ ܐܘܩܝܠ ܡܢܝ

Allegro

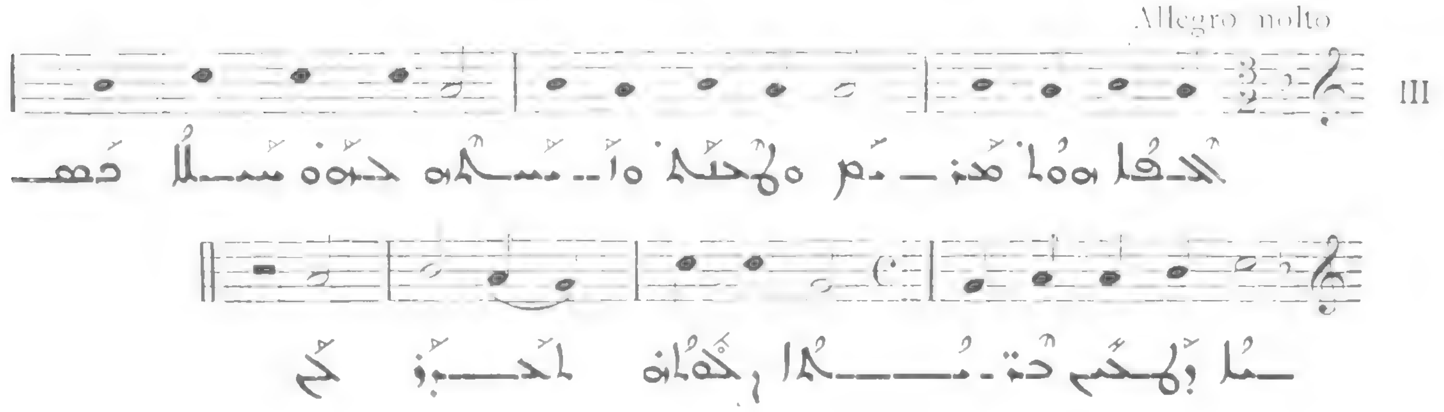
II



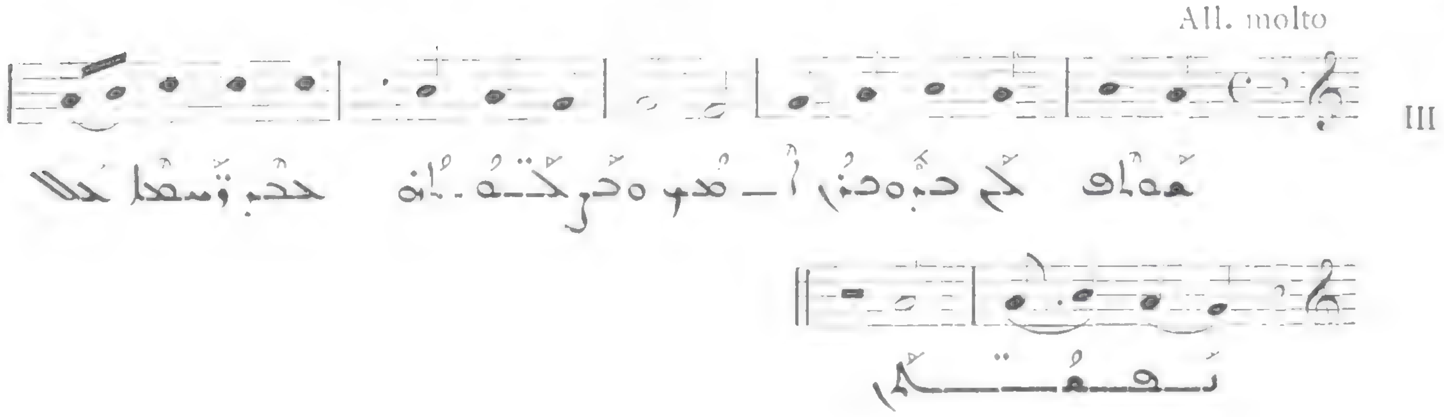
647 ܗܘܐ ܕܢܚ ܠܟܘܢ ܢܘܗܪܐ : ܠܟܠܗܘܢ ܠܡܬܡܕܥܢܐ ܡܢܗ ܕܟܐܢܐ ܕܢܚ



648 ܐܘܪܝ ܠܟܘ ܟܪܝܐ : ܠܥܠܡܐ ܗܘܐ ܡܢܗ



649 ܐܬܘܕܝܬܘ ܕܟܐ ܕܠܟܠܗܘܢ : ܫܡܥܘ ܠܝ



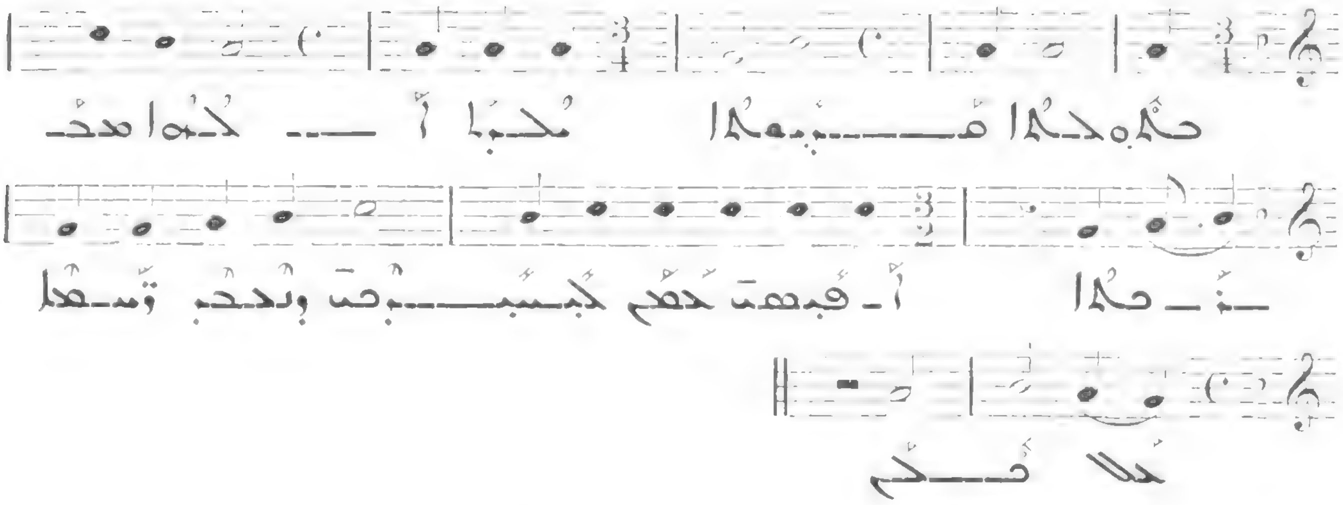
650 ܫܡܥܘ ܡܢܝ ܐܠܝܬܡܐ

… : ܒܐܘܪܫܠܡ ܩܕܝܫܬܐ

644

All. molto

III

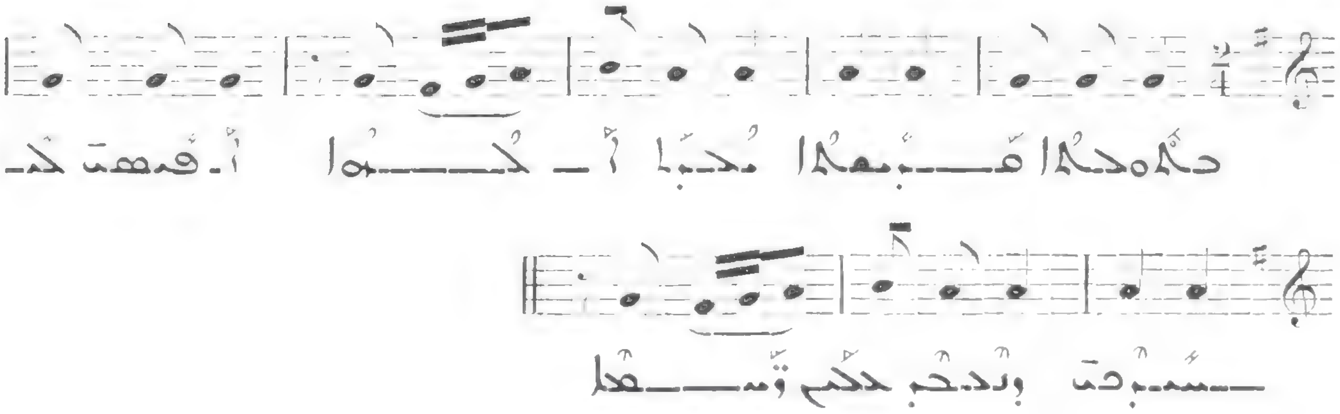


ܒܐܘܪܫܠܡ ܩܕܝܫܬܐ

645

Allegro moderato

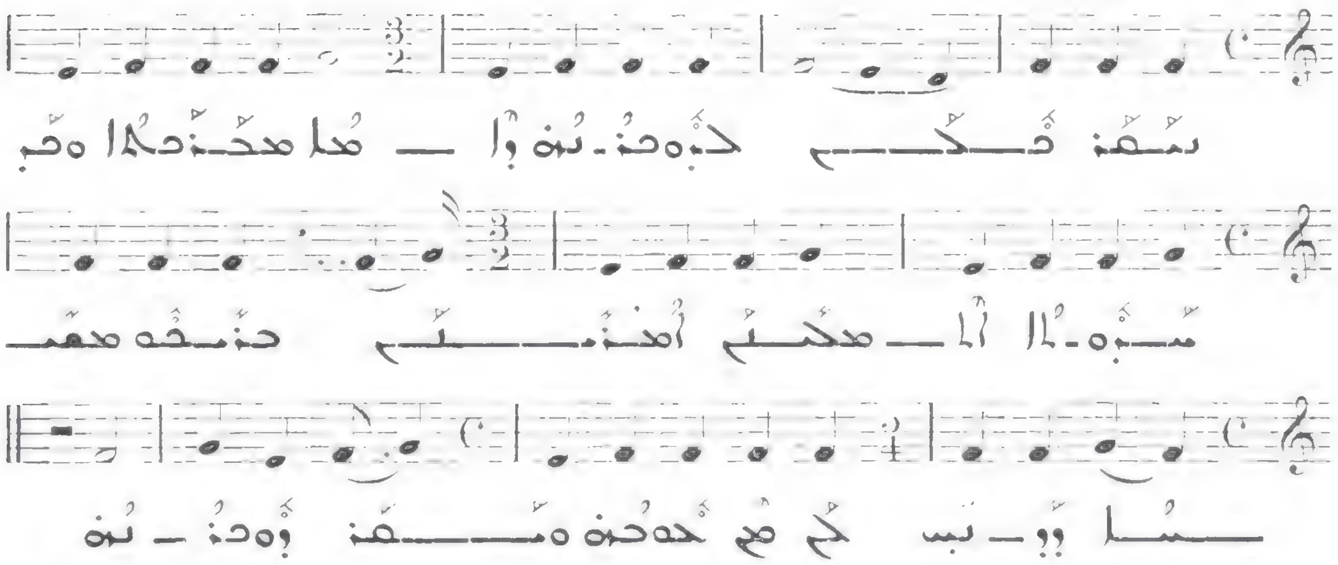
V

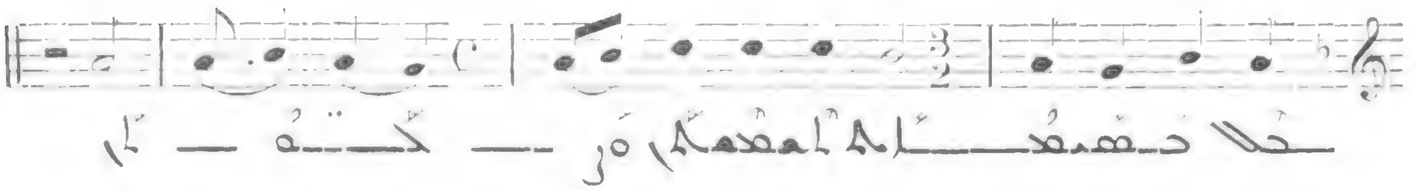


646

Allegro molto

VII



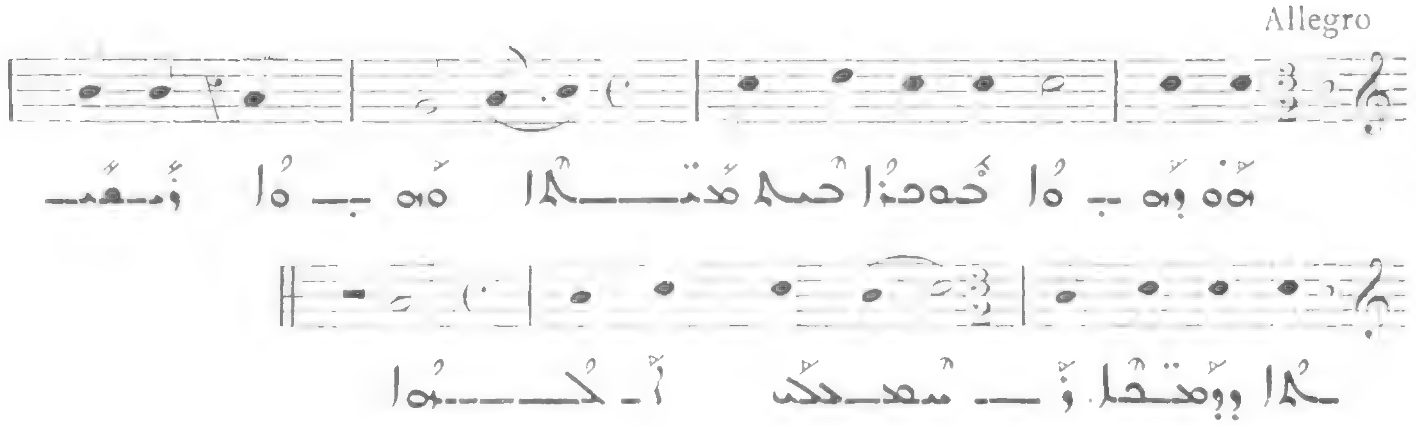


642

ܗܘ ܕܗܘܐ : ܗܘ ܕܗܘܐ ܩܕܡܝܐ

Allegro

III

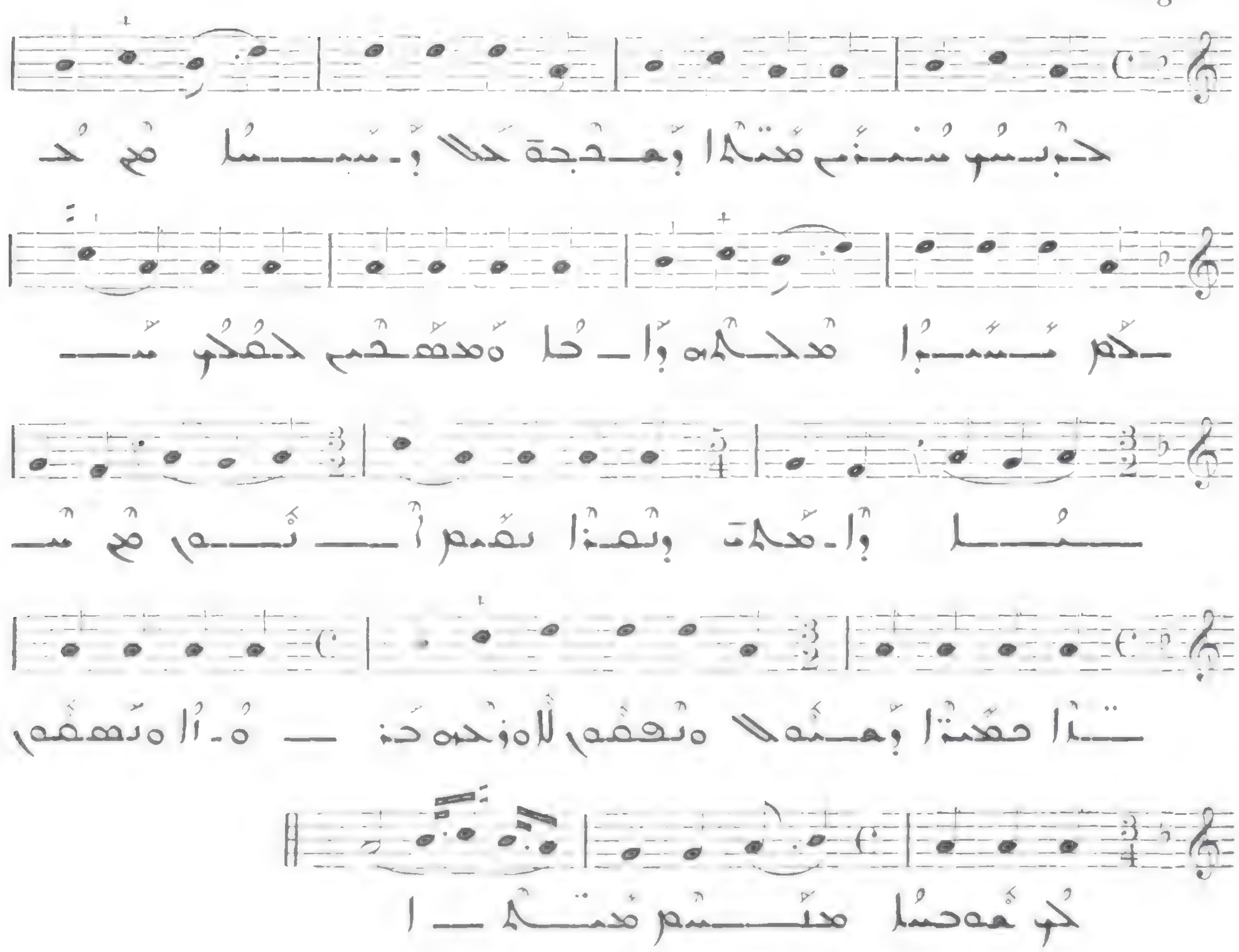


643

ܢܩܠܐ ܚܕܬܐ : ܚܒܝܫܘ ܢܘܢ ܡܫܝܚܐ

Allegro

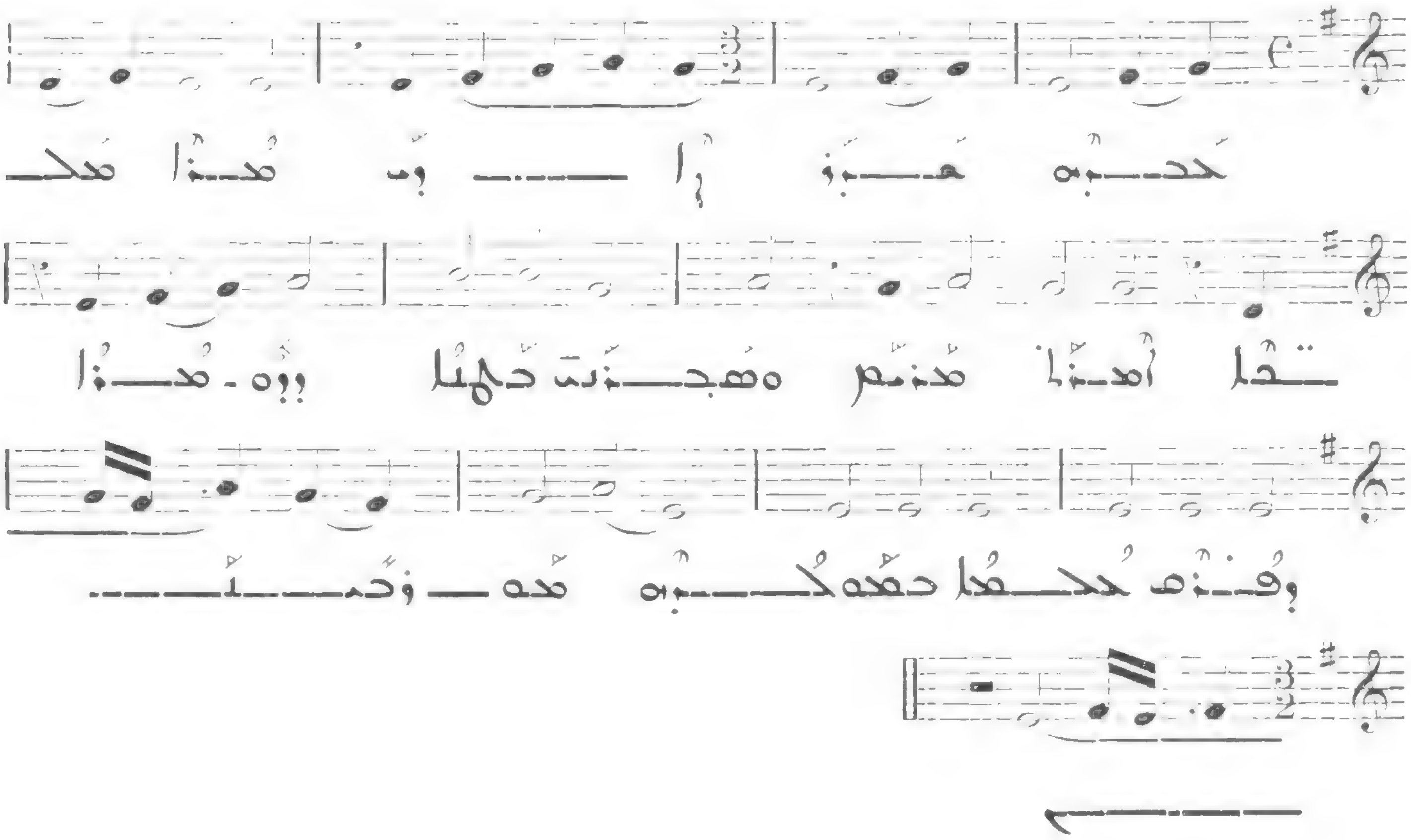
III



639

Allegro moderato

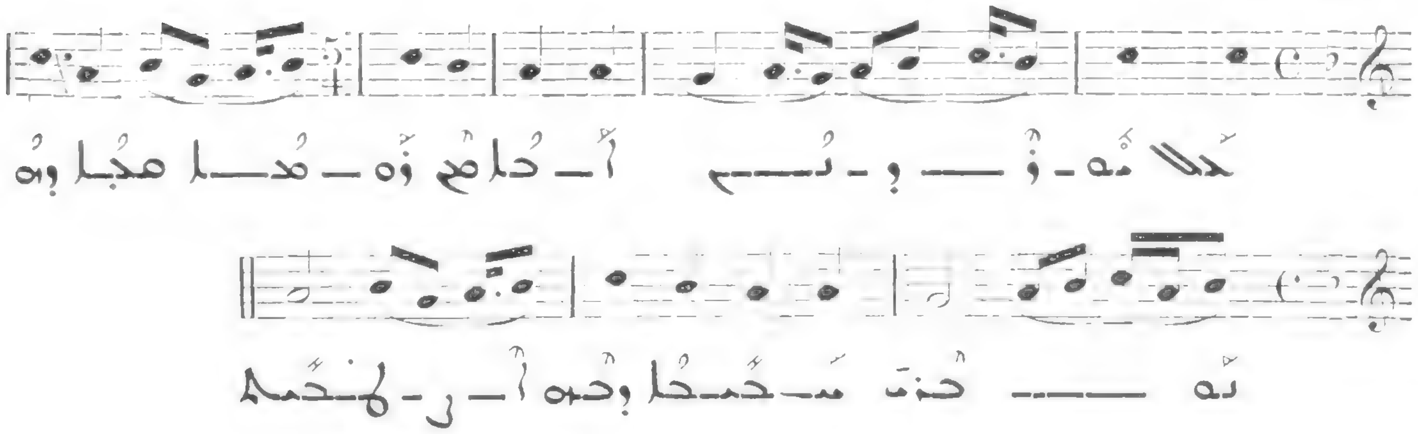
II



640

Andantino

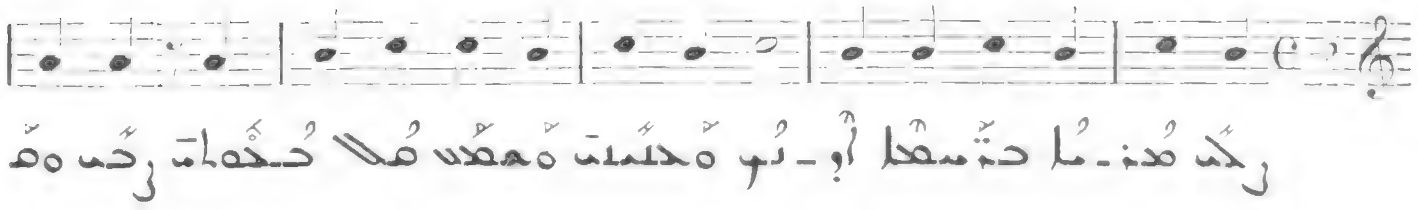
III

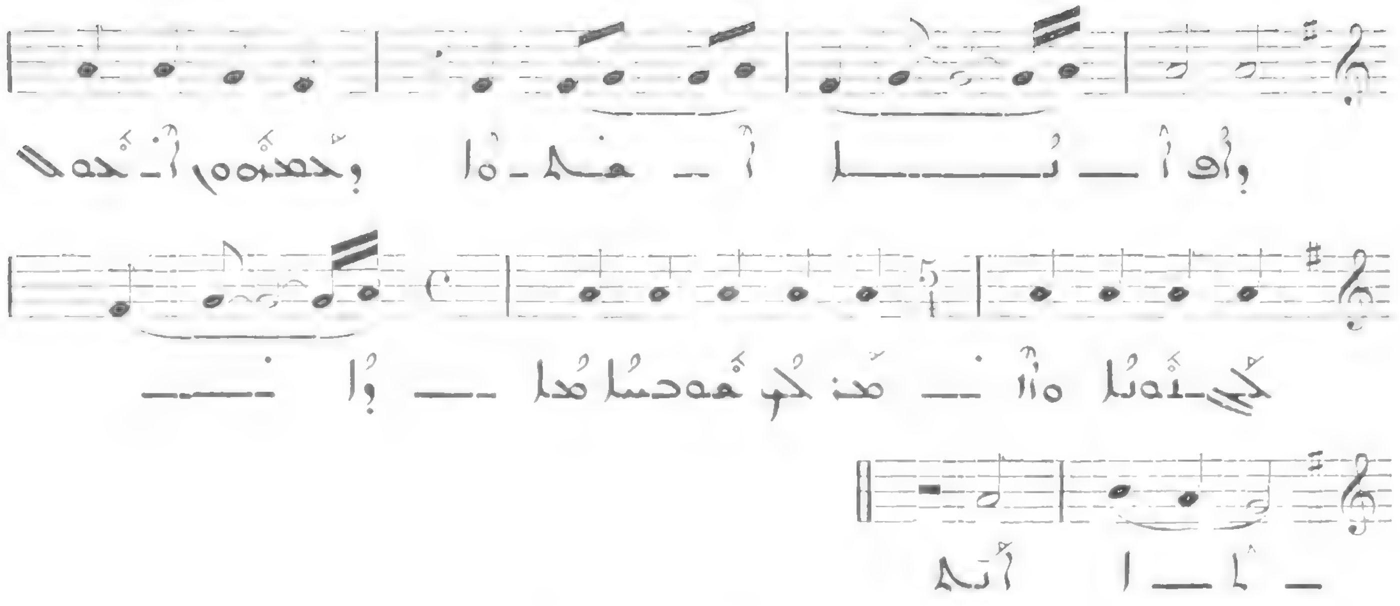


641

Presto

III

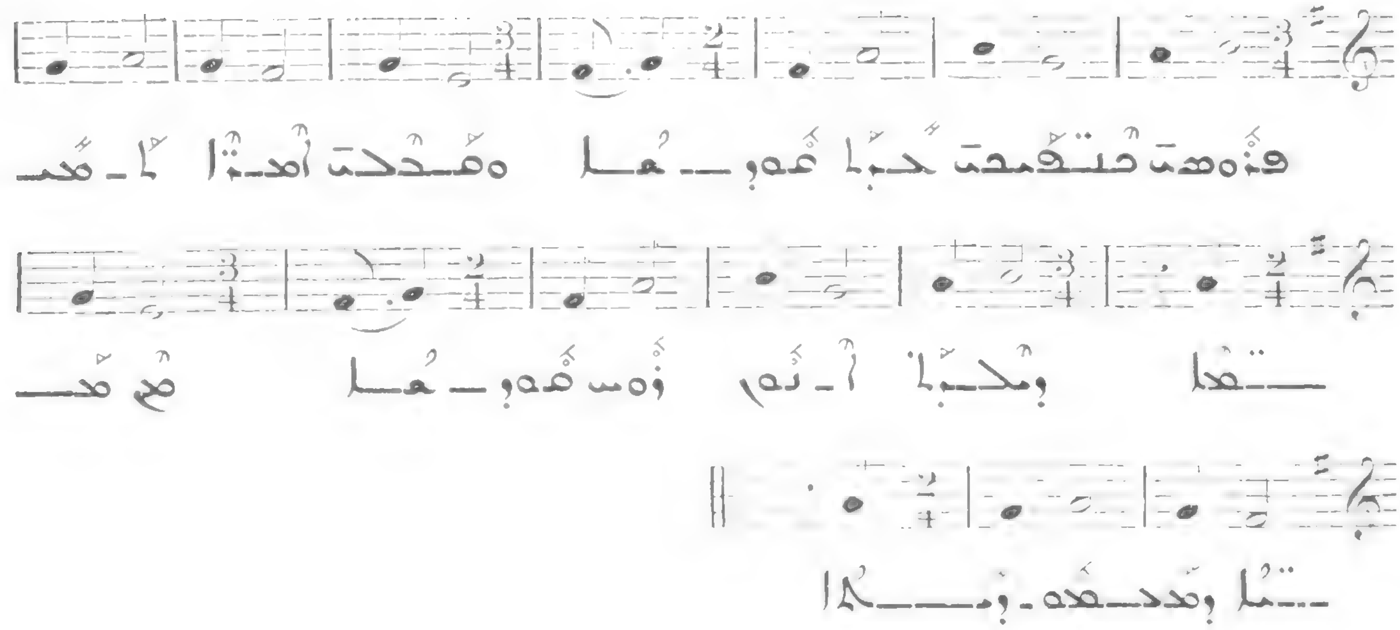




637

Allegro moderato

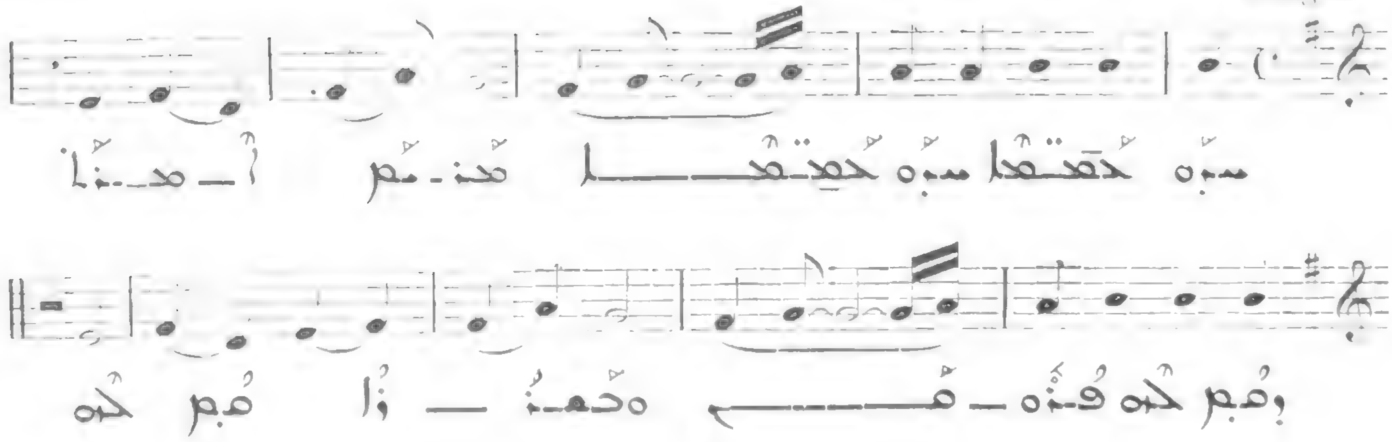
II

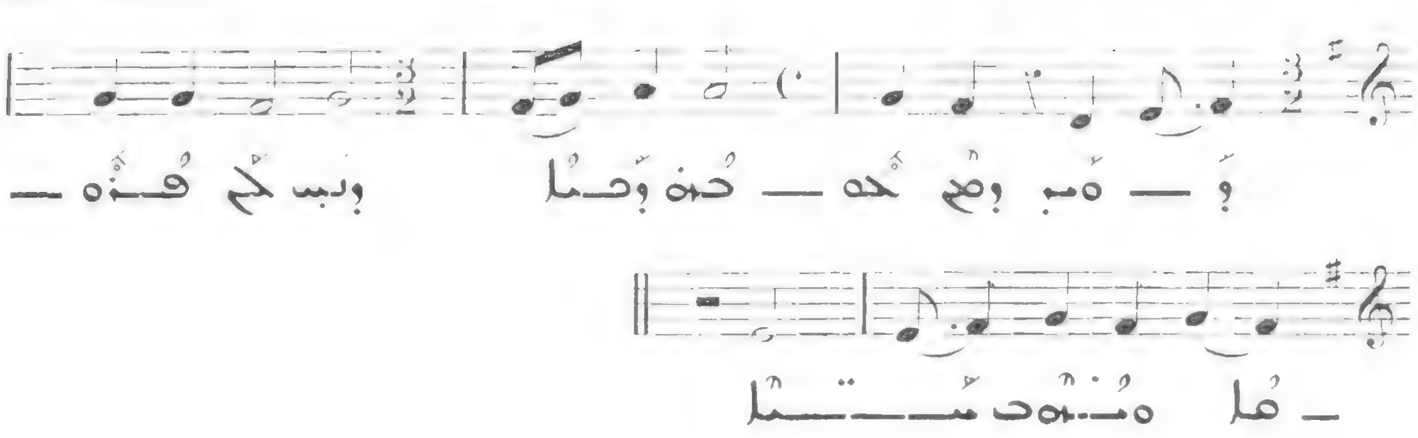


638

Allegro

II

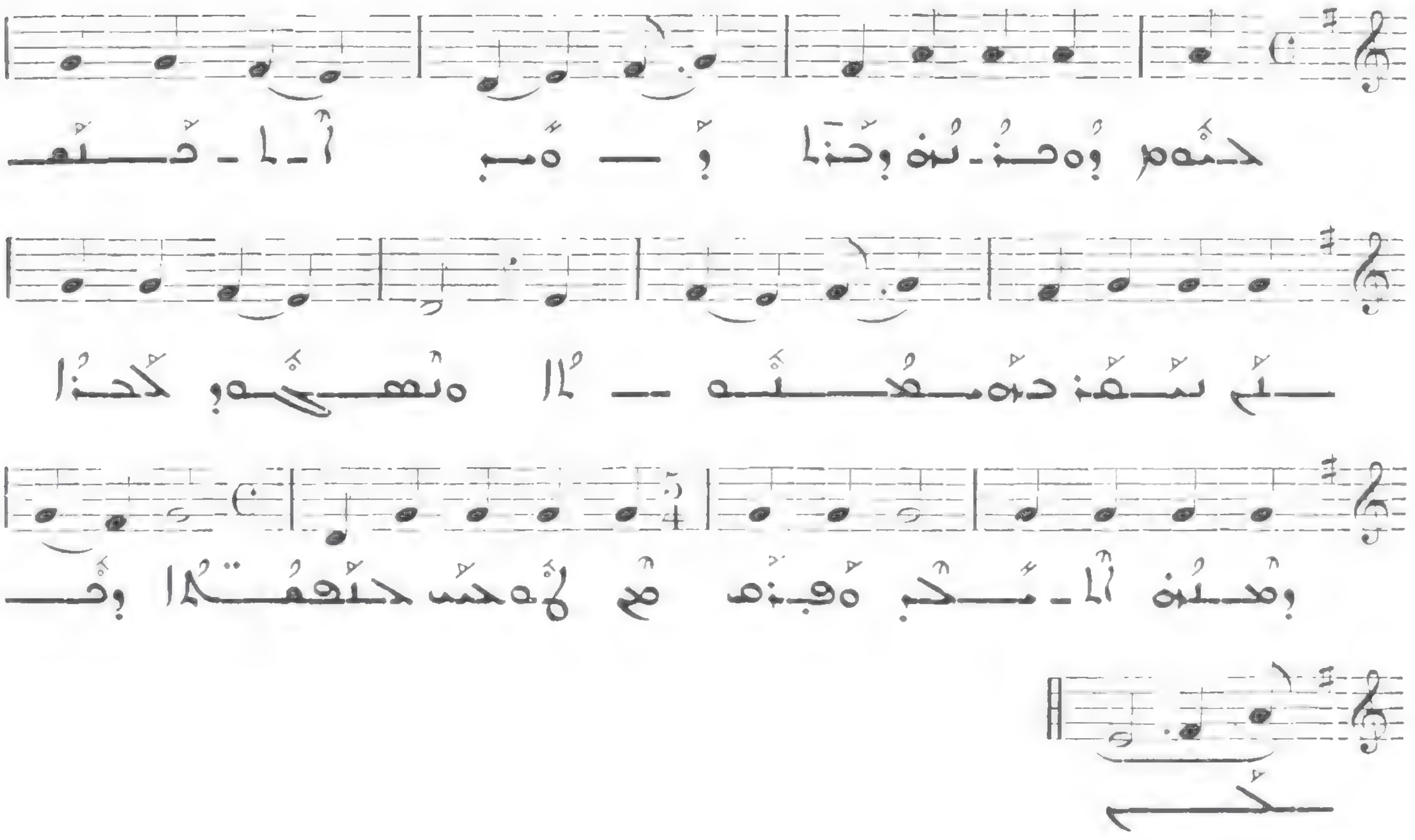




635

Allegro molto

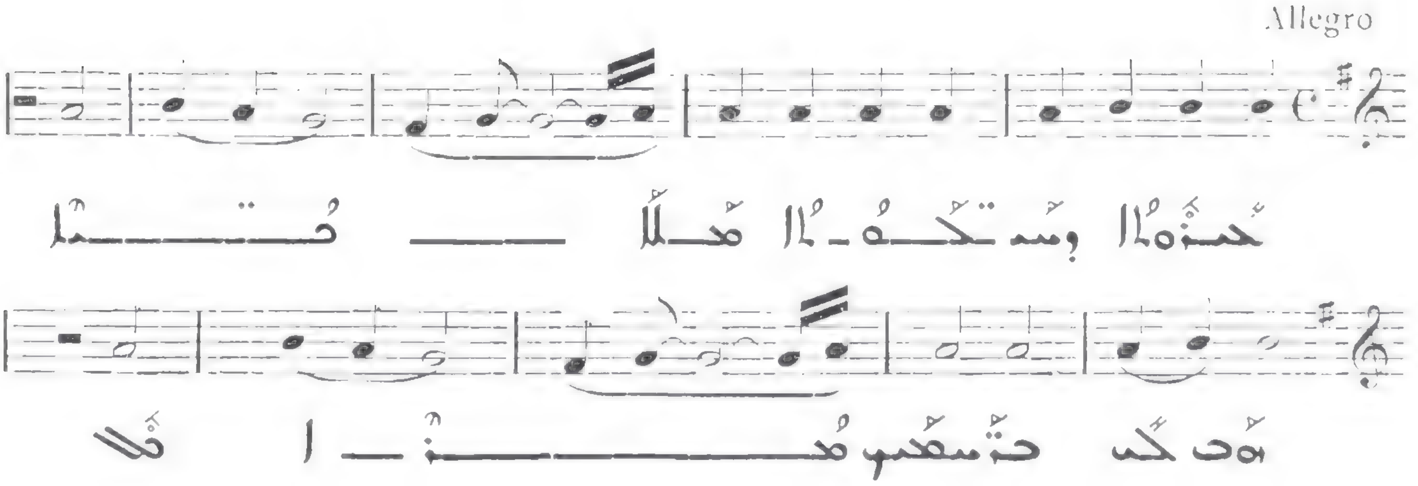
II



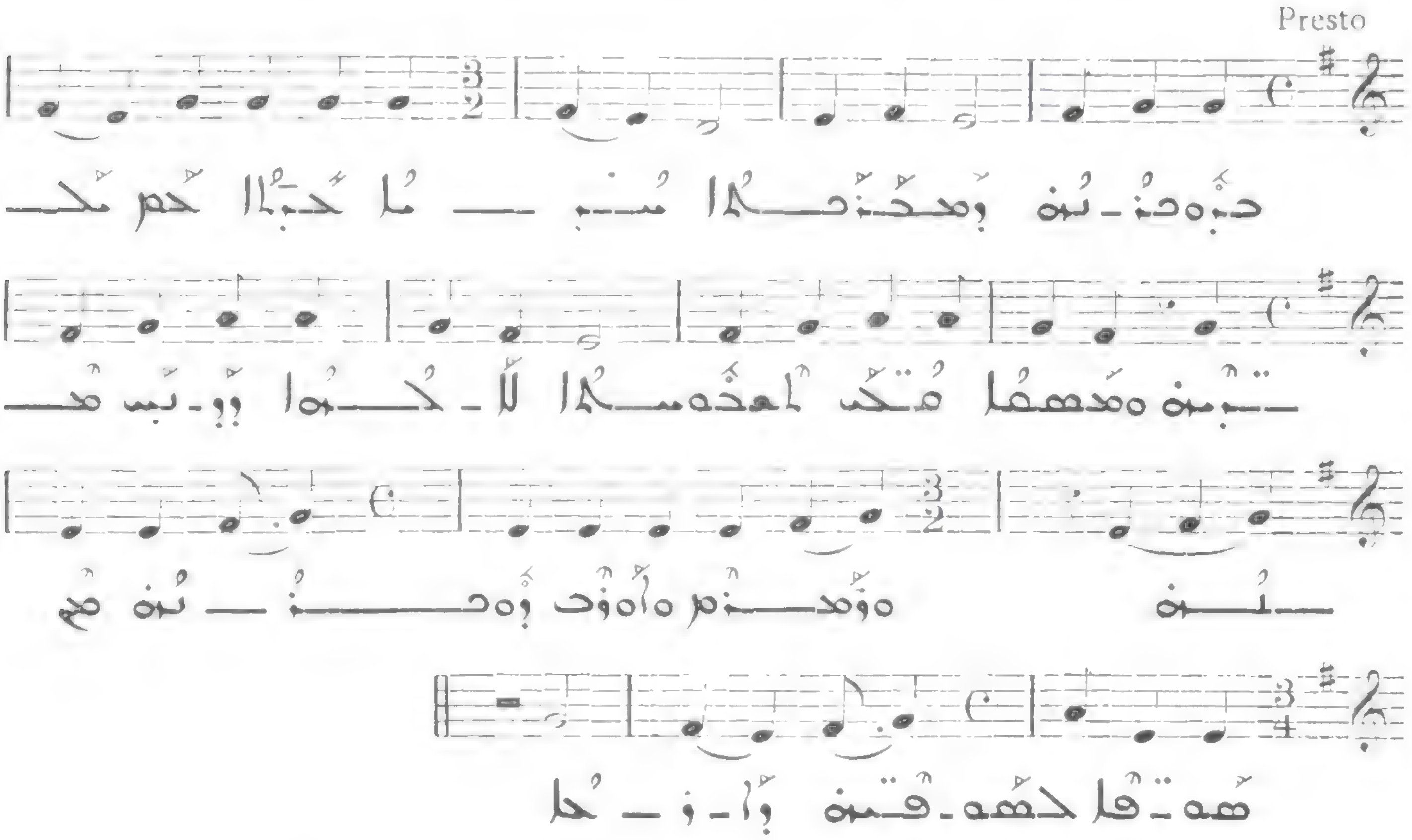
636

Allegro

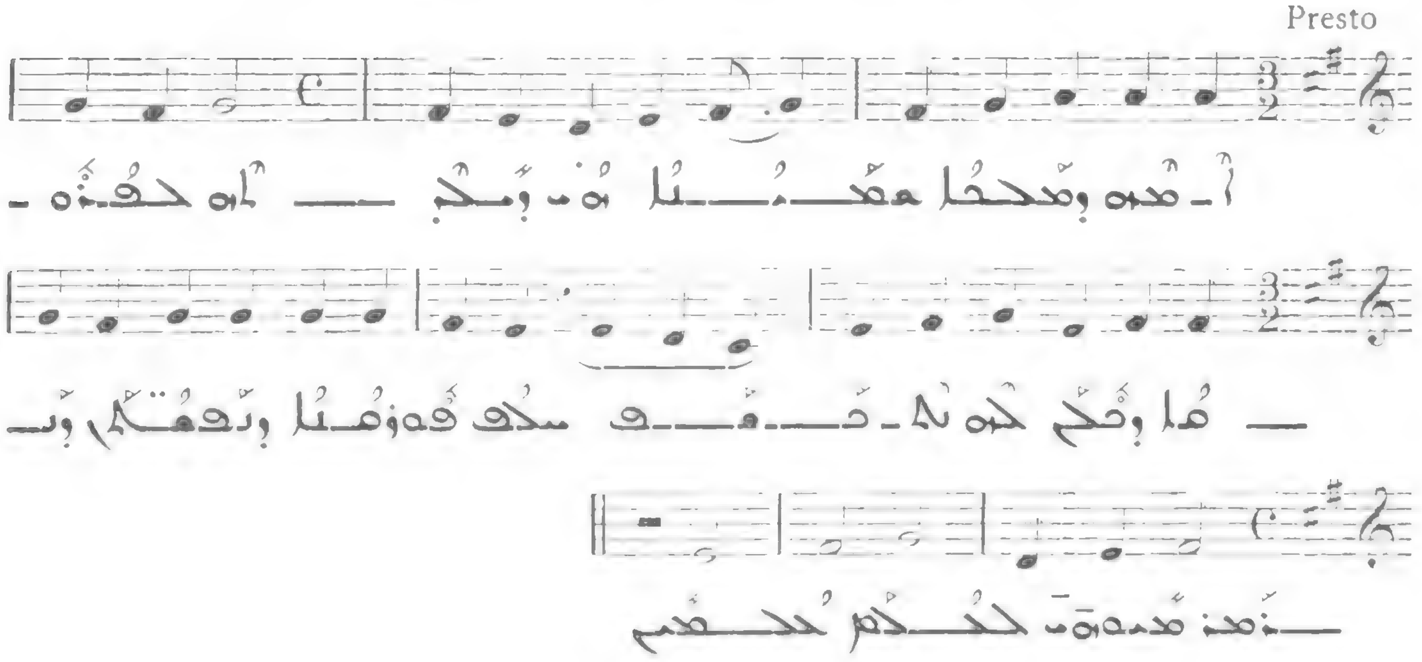
II



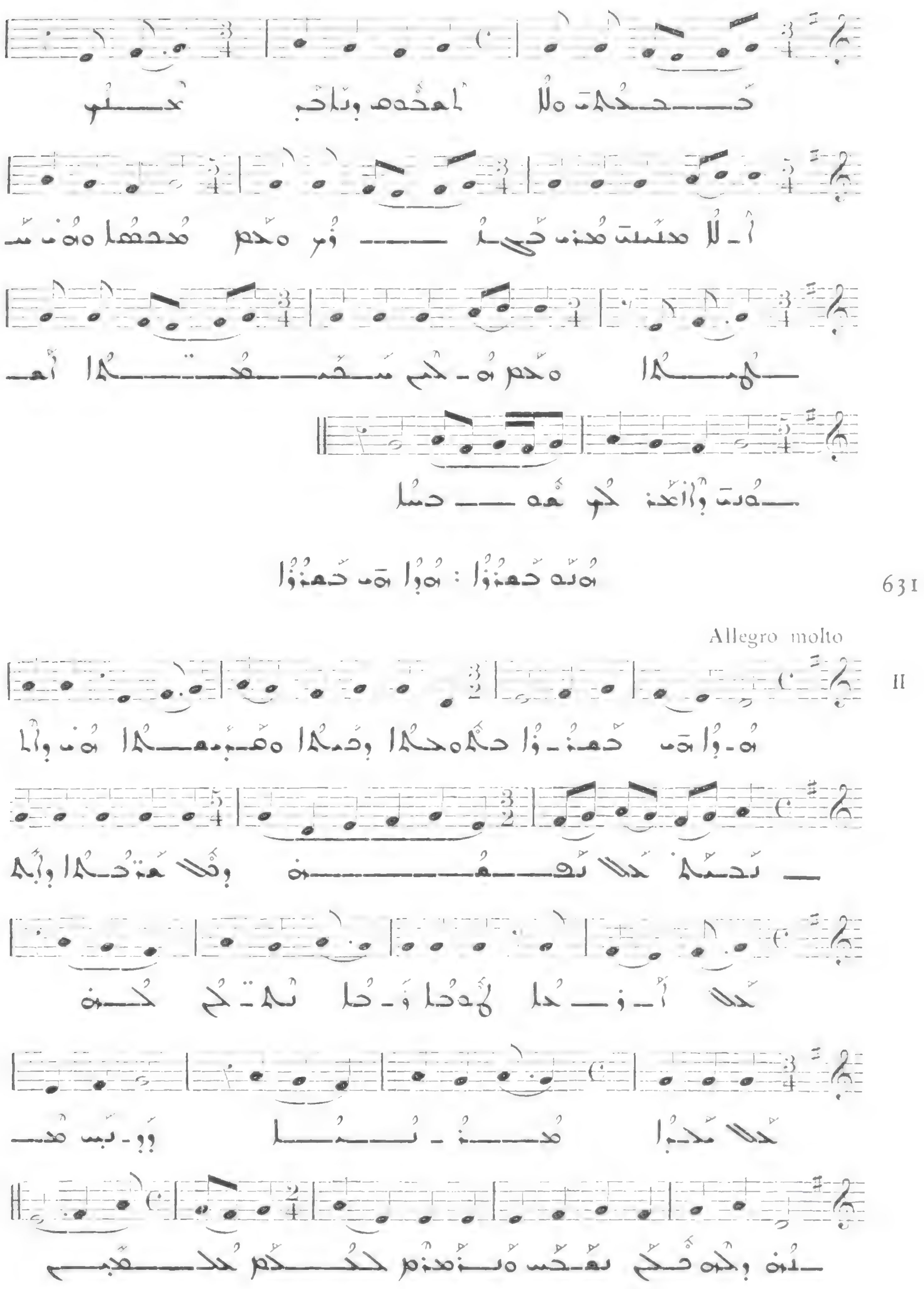
ܢܫܡ ܡܬܐܠܦܝܢ ܙܘܡܪܐ : ܒܬܘܕܝܬܗ ܕܡܒܪܟܬܐ 632



ܒܢ̈ܝܐ ܕܐܒܐ ܫܡܝܢܐ : ܐܡܗ ܕܡܠܟܐ ܫܡܝܢܐ 633



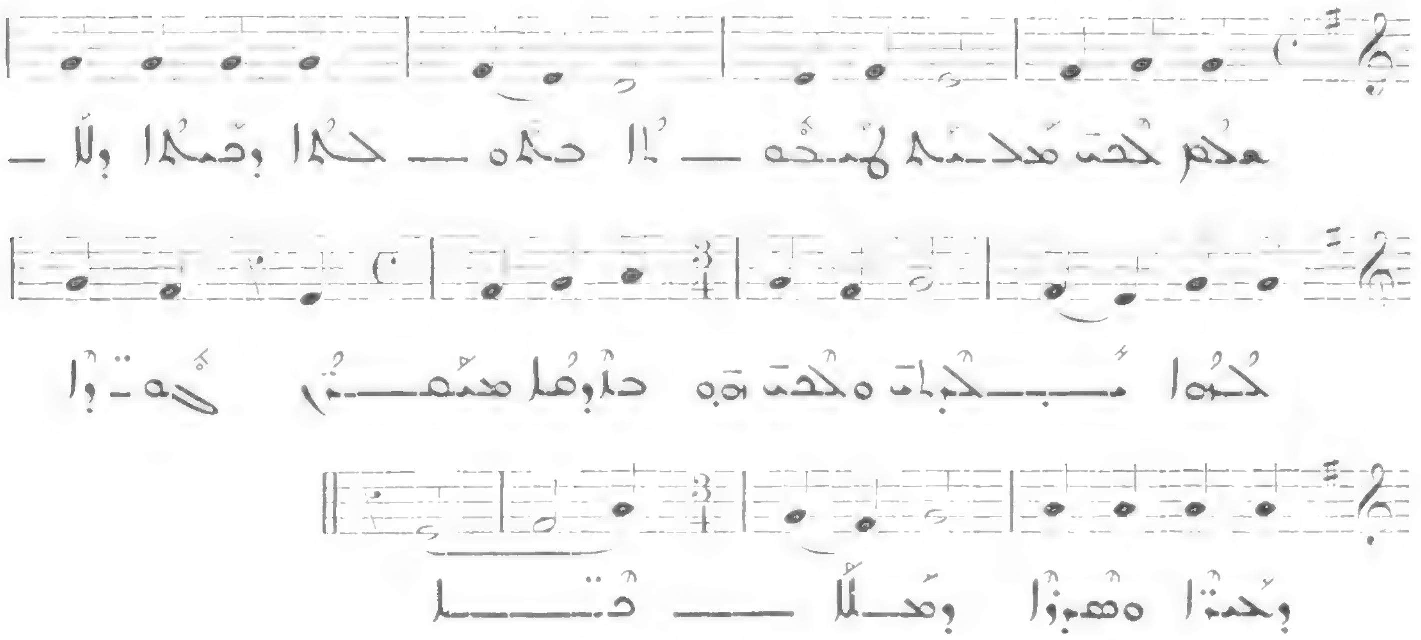
ܒܗܘ ܕܫܡܝܐ ܡܪܟܒܬܐ : ܠܗ ܢܣܓܘܕ ܐܘ ܦܪ̈ܘܩܐ 634


631
Allegro molto
II

628

Presto

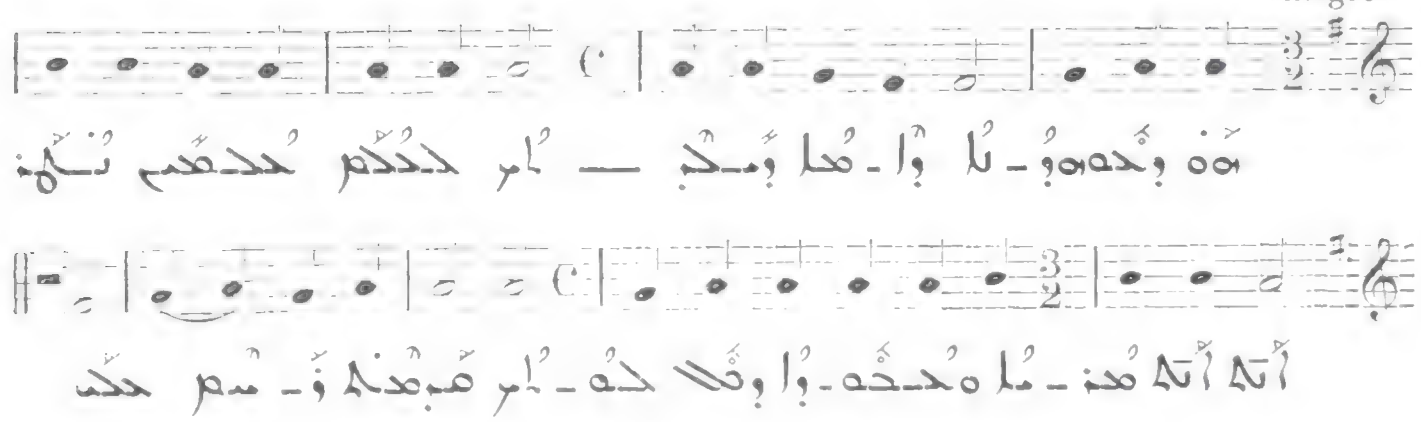
II



629

Allegro

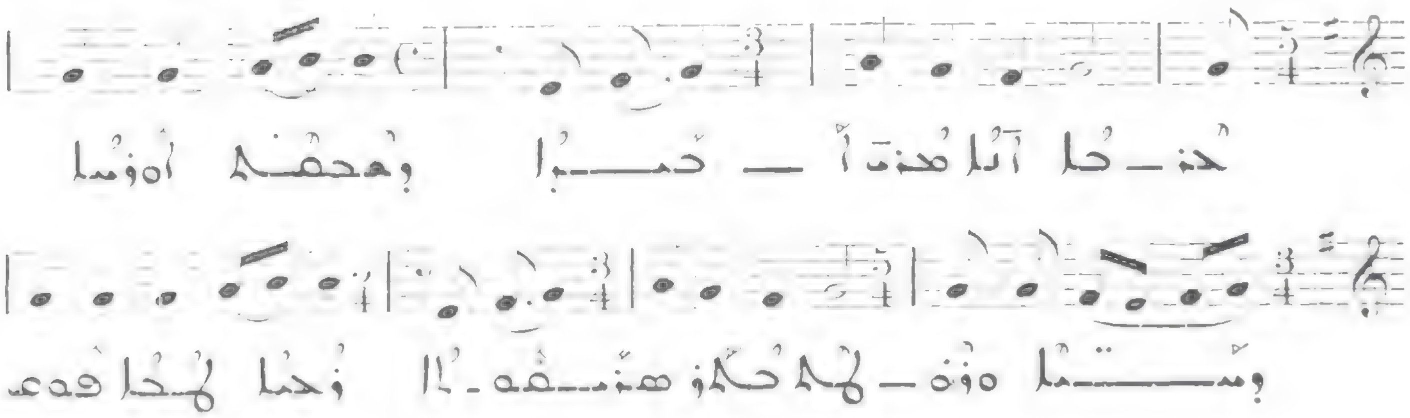
III
V

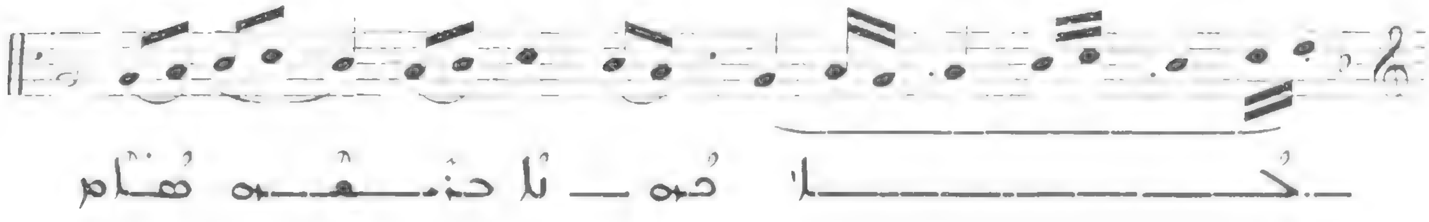


630

Andantino

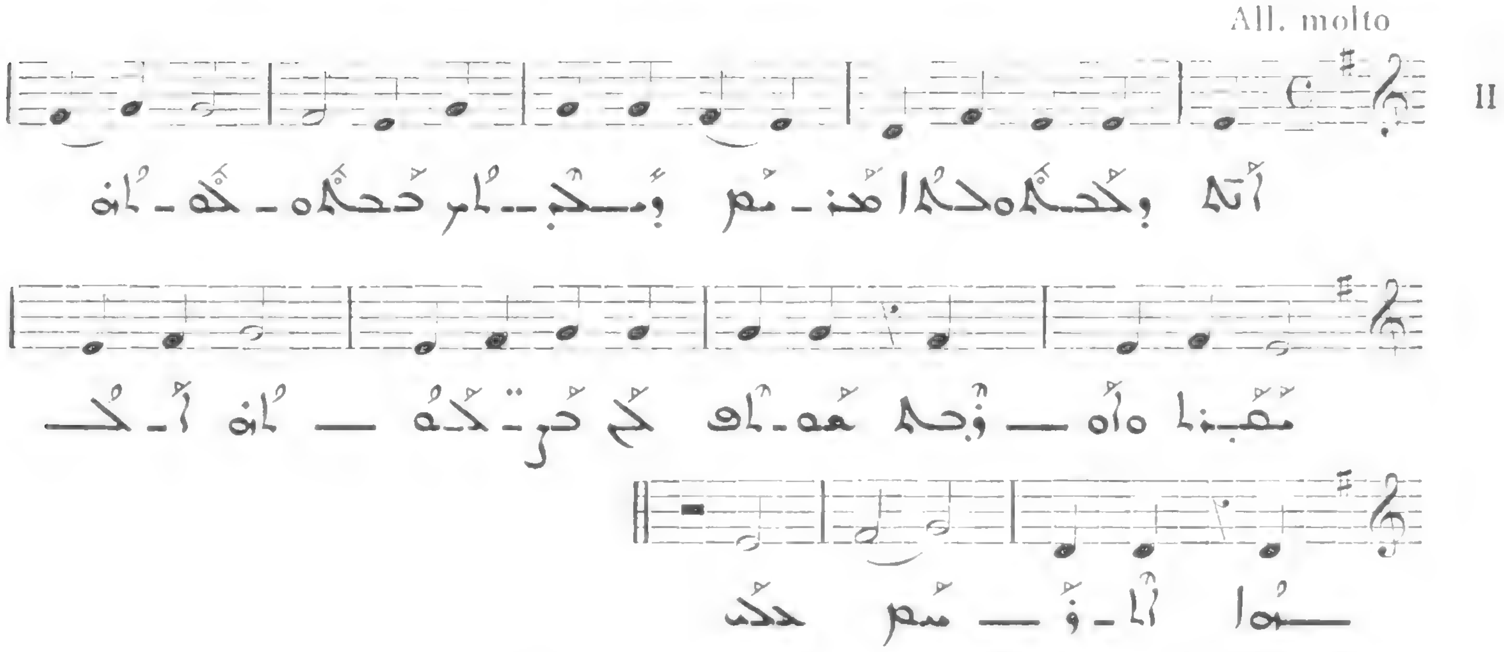
II



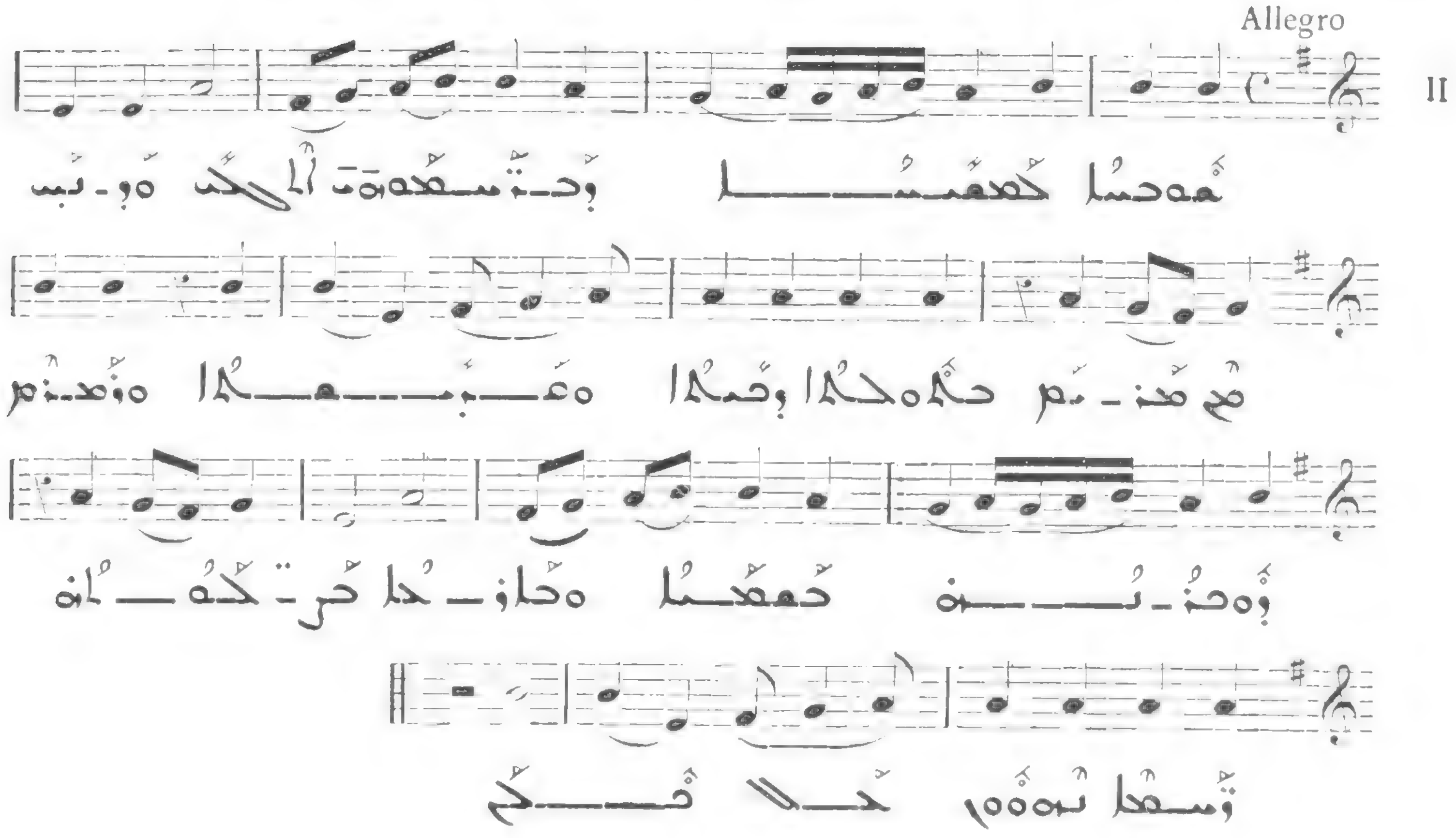


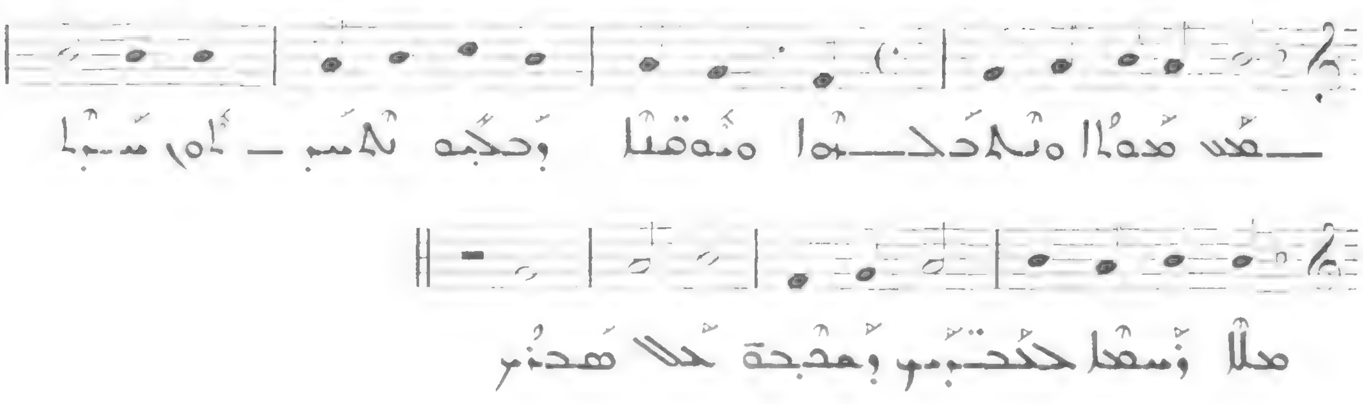
ܐܒܘܬܐ ܕܘܢܝܐ

626 ܕܡܫܝܚܐ : ܐܢܐ ܕܒܥܘܠܡܐ ܡܢܝܬ



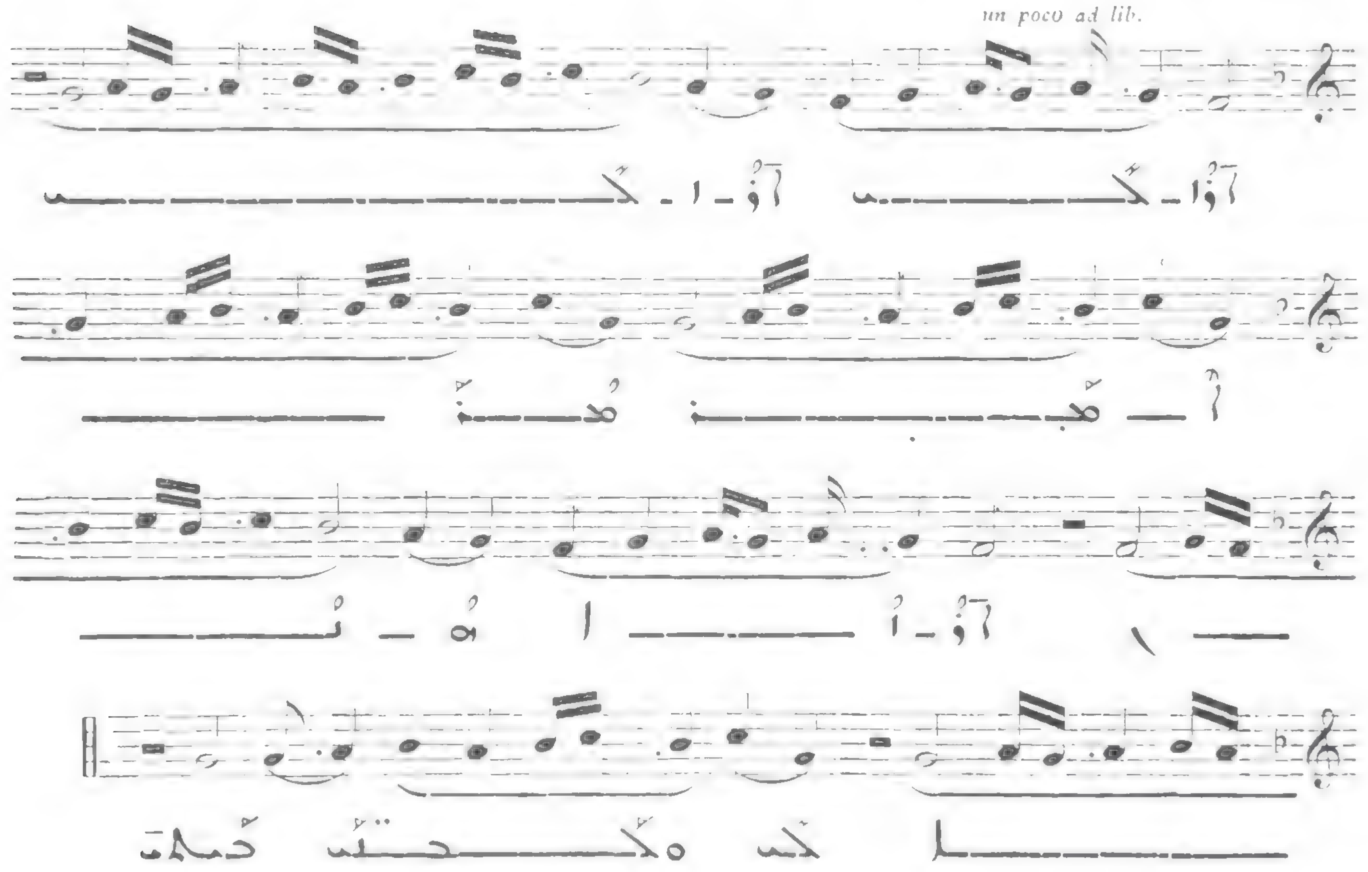
627 ܡܫܝܚܐ ܐܠܗܢ : ܩܘܒܠܐ ܠܡܫܝܚܐ ܕܒܪܚܡܘܗܝ





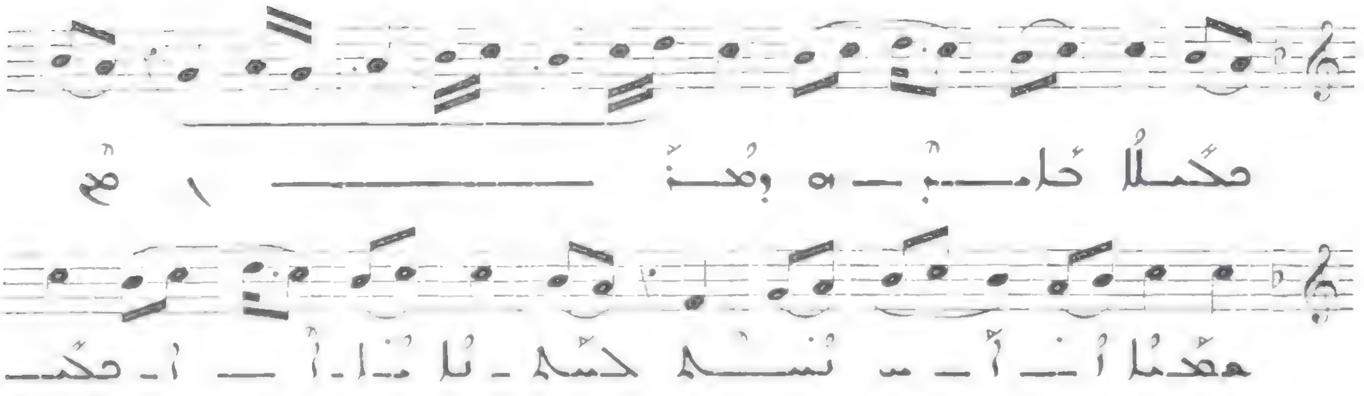
624 ܘܡܫܡܫܢܐ : ܐܘܐ ܠܟܝ ܐܘܐ ܠܟܝ

All. molto

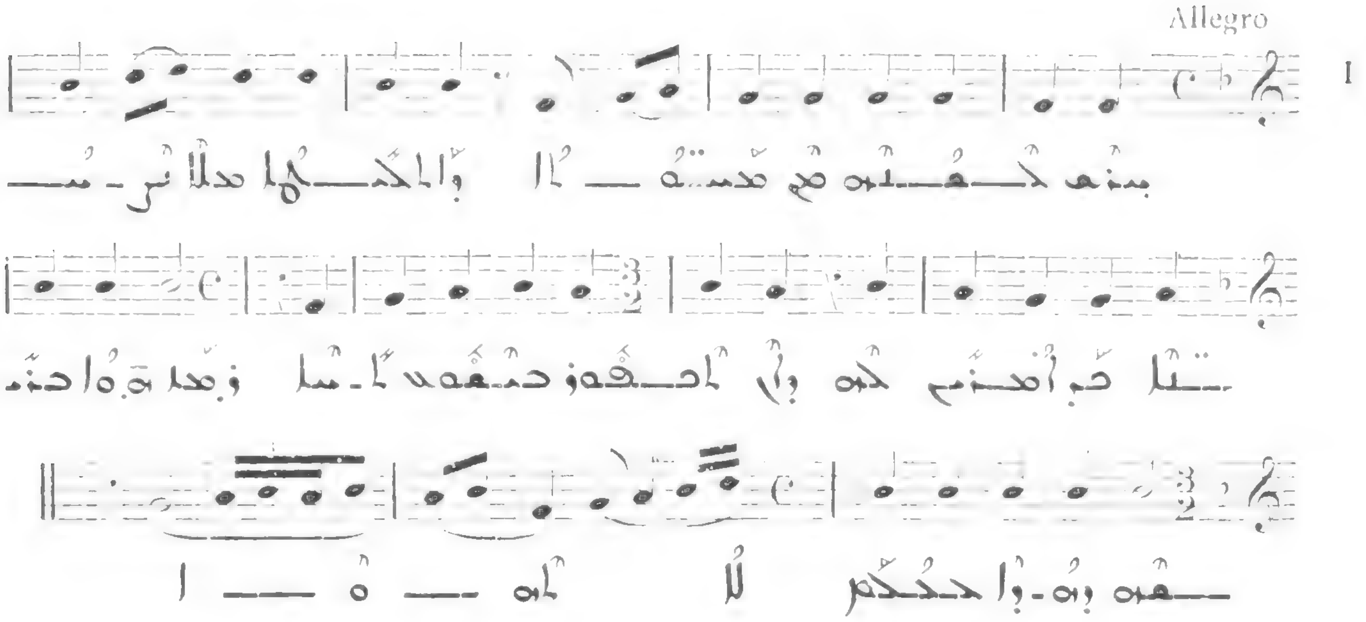


625 ܡܟܠܠܐ ܟܠܝܠܗ ܕܡܪܢ (ܕܒܢܝ ܟܘܫܝ ܘܟܠܠܐ ܕܫܘܬܐ)

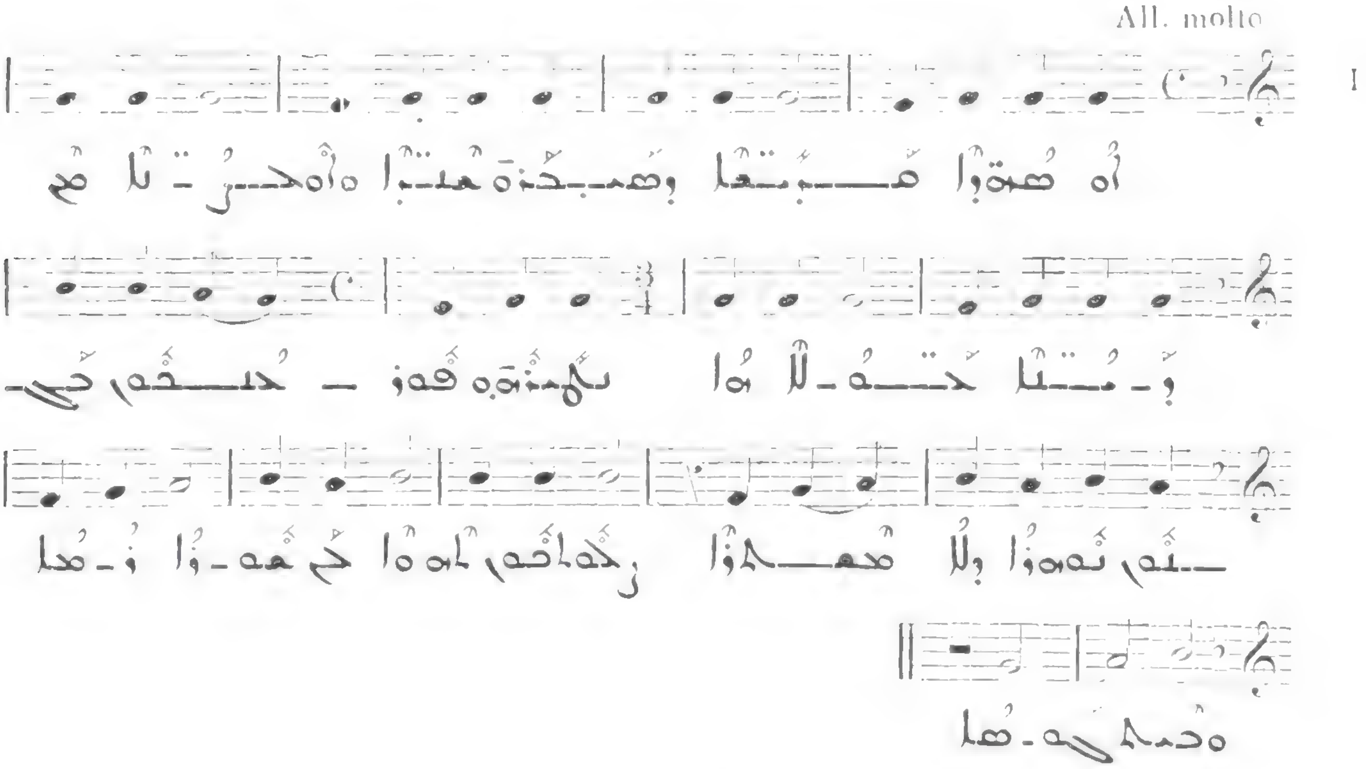
Allegro



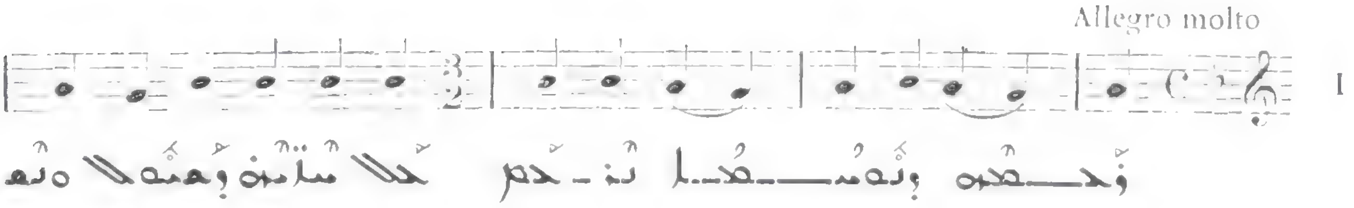
621

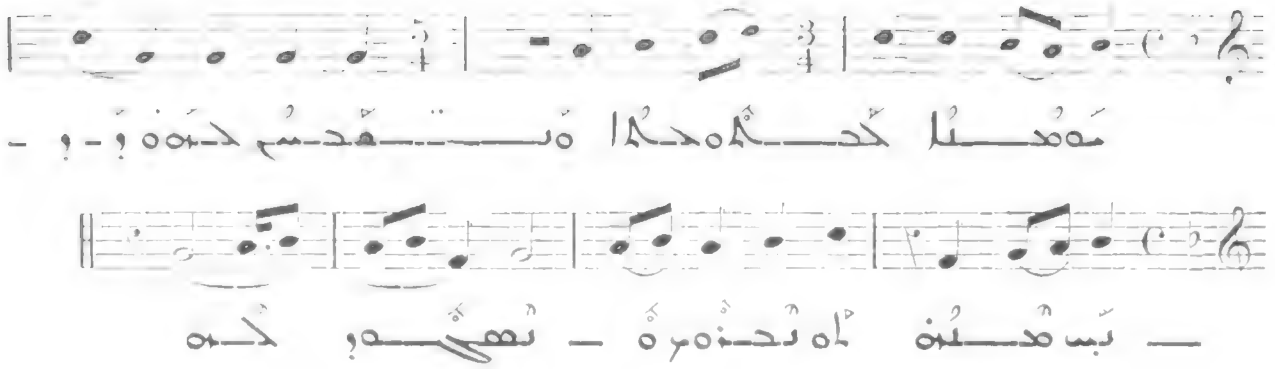


622



623

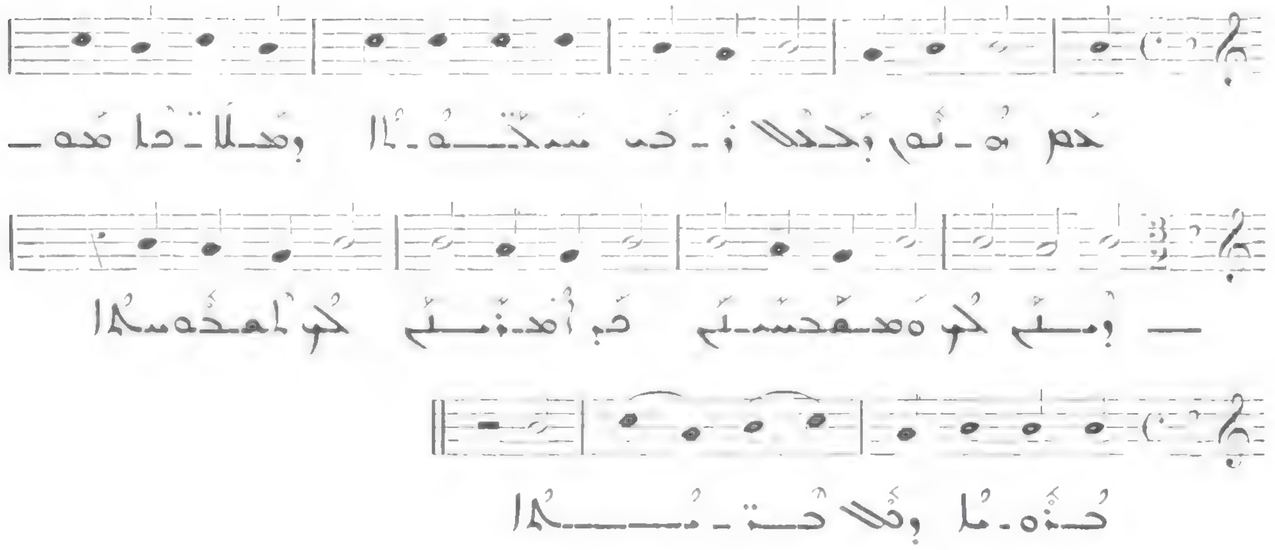




619

Presto

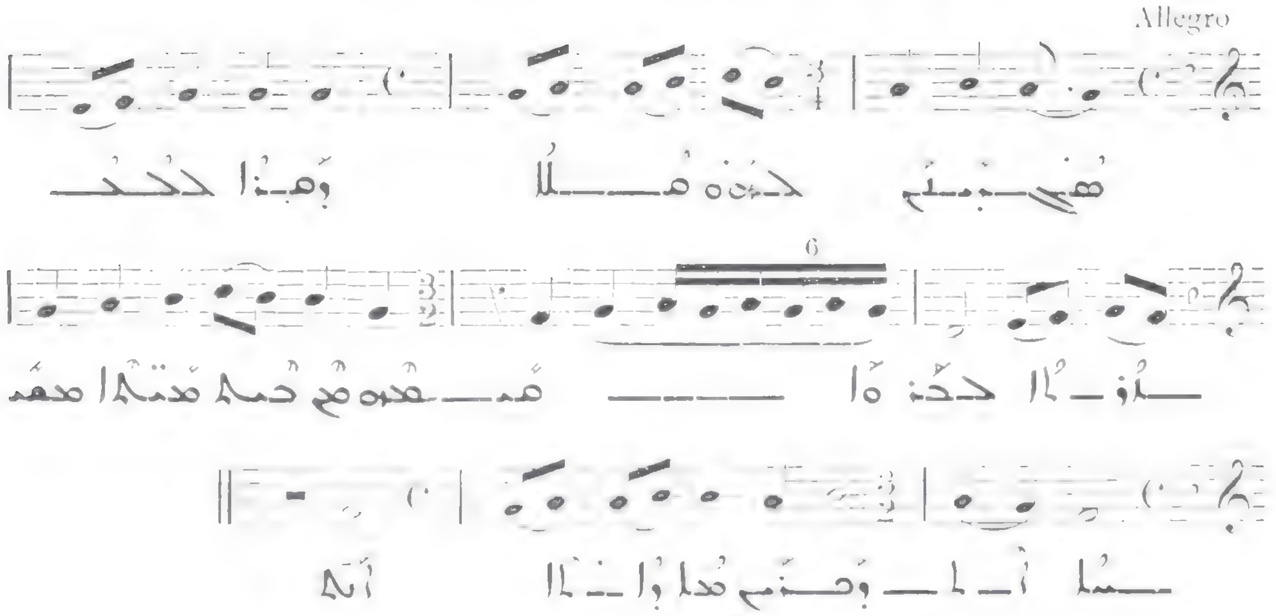
I



620

Allegro

I

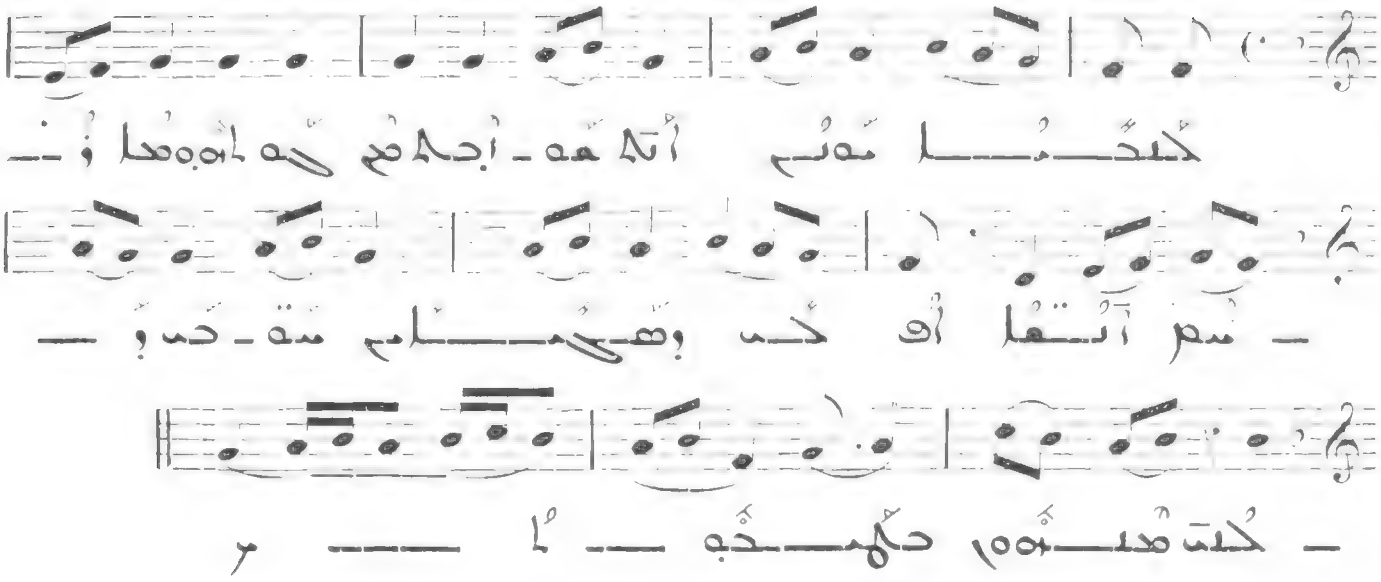


ܟܒܪܐ ܡܕܝܢ ܐܬܐ ܡܘܪܒܐ

616

Allegretto

I

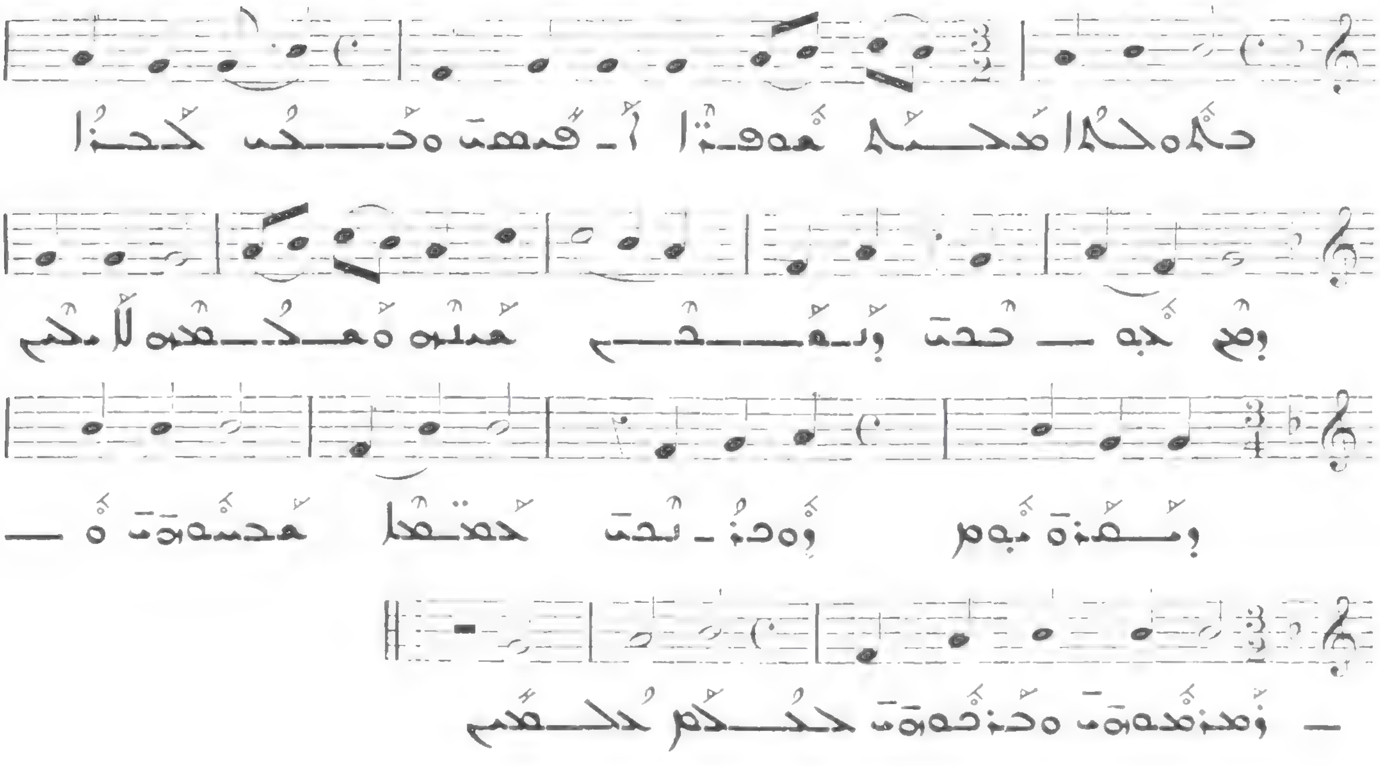


ܟܕ ܩܝܡܐ ܡܫܝܚܐ : ܠܟܘܠܟܘܠ ܡܢܚܬܐ ܡܫܘܬܐ

617

Presto

I

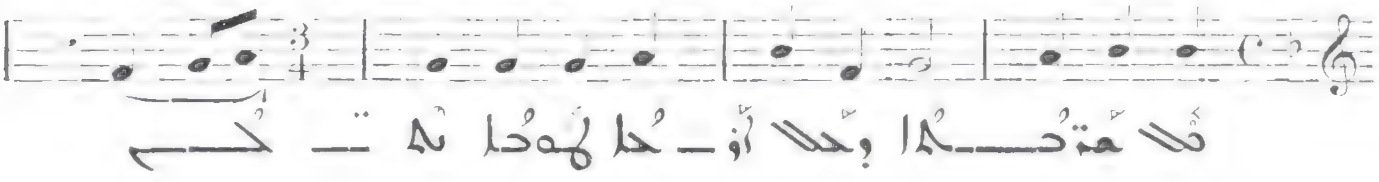


ܩܕܡܘܗܝ ܕܡܫܝܚܐ : ܦܠܐ ܡܢ ܫܡܝܐ

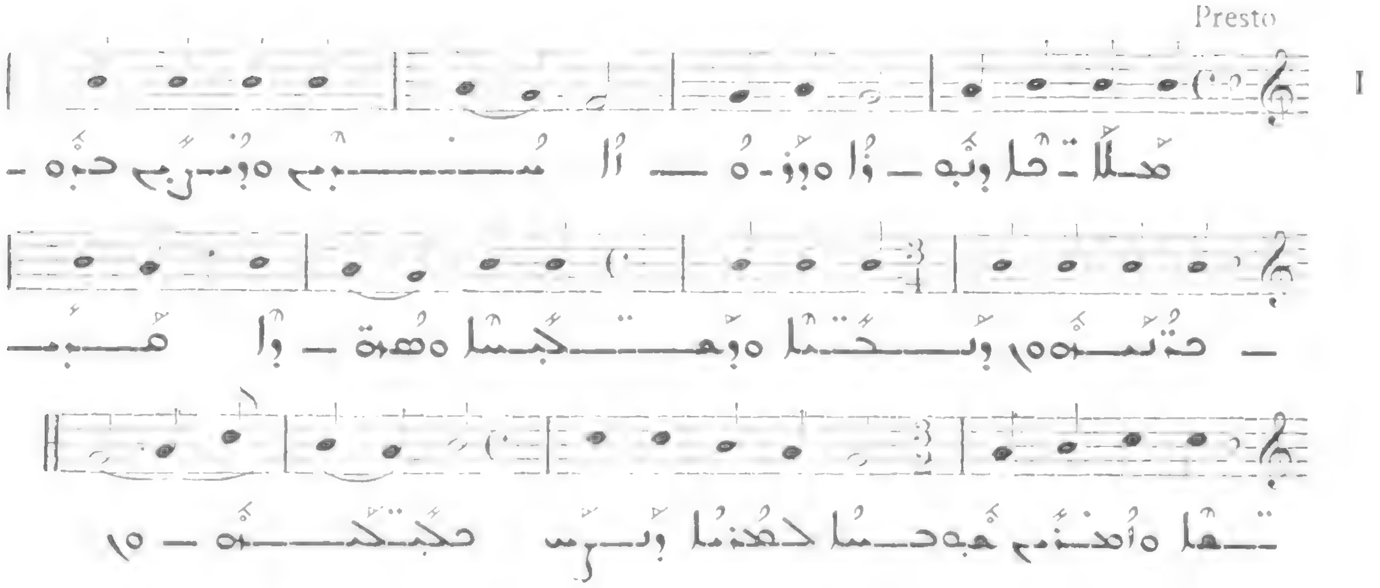
618

Allegro

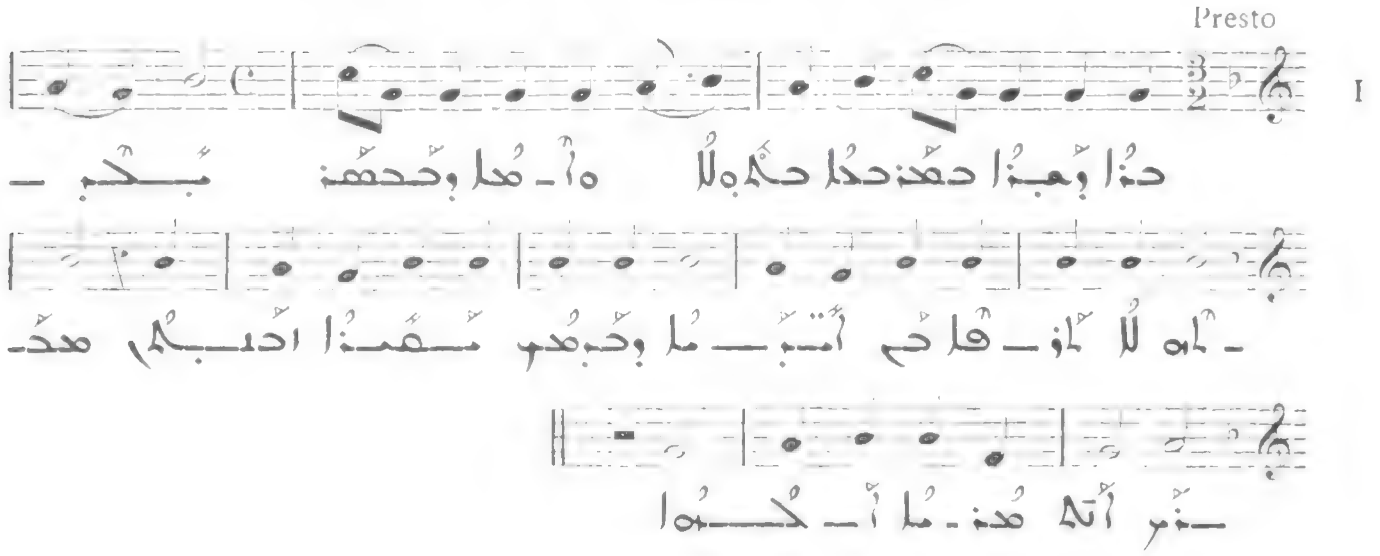
I



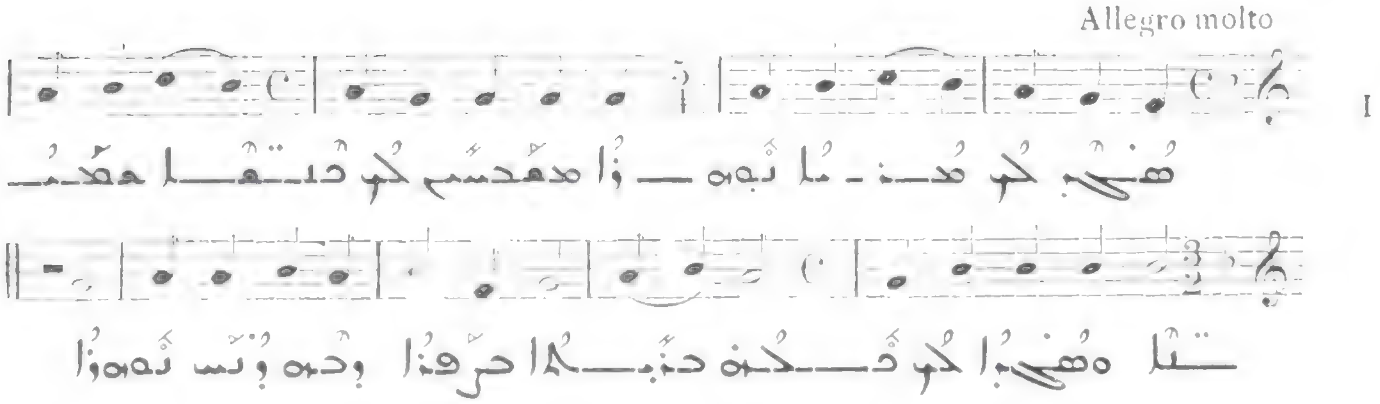
ܡܠܐܟܐ ܕܢܘܗܪܐ ܘܙܘܗܪܐ 613



ܚܘܒܐ ܕܒܢܝ̈ܐ ܐܢܫܐ : ܒܪܐ ܕܥܒܪ ܒܡܥܒܕܐ ܒܫܘܠܐ 614



ܫܘܒܚ ܠܟ ܡܪܝܐ ܢܘܗܪܐ 615



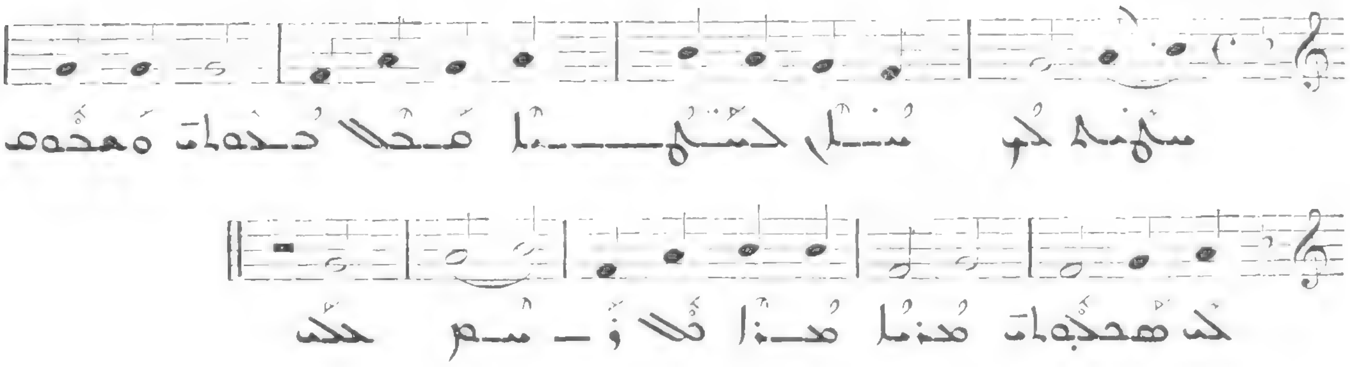
IV

ܥܢܝܢܐ

QUATRIÈME CATÉGORIE D'HYMNE : LES « 'ENIONÉ »

ܫܘܒܚܐ ܠܟ 611

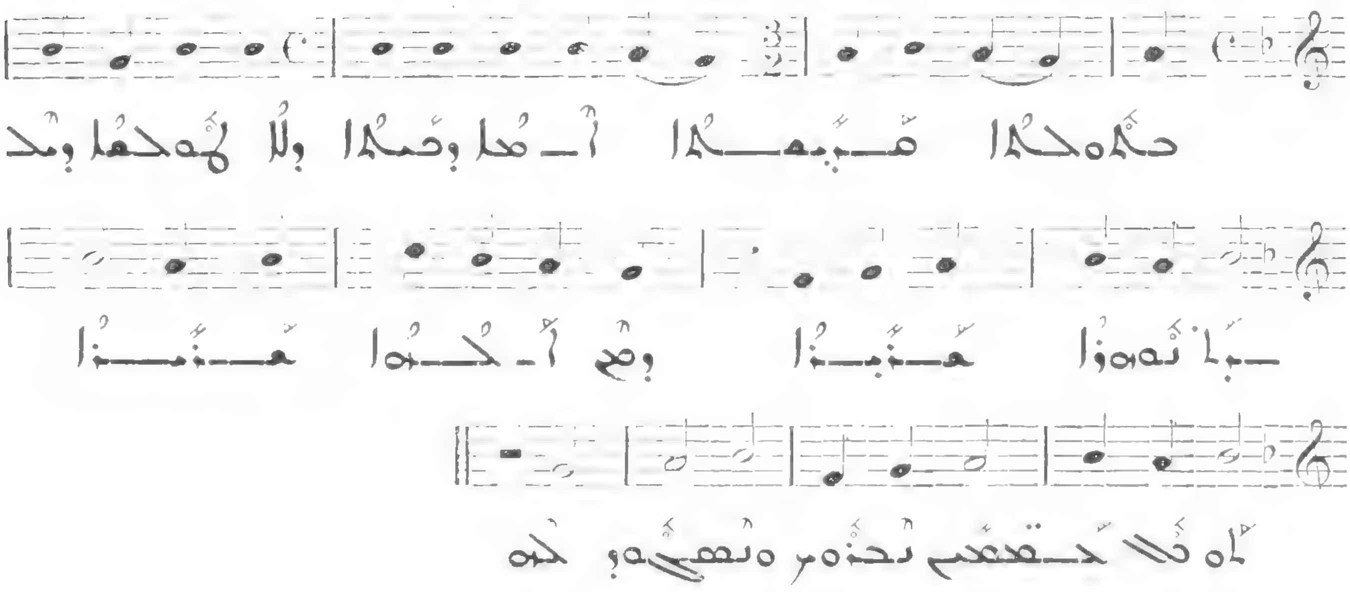
All. molto



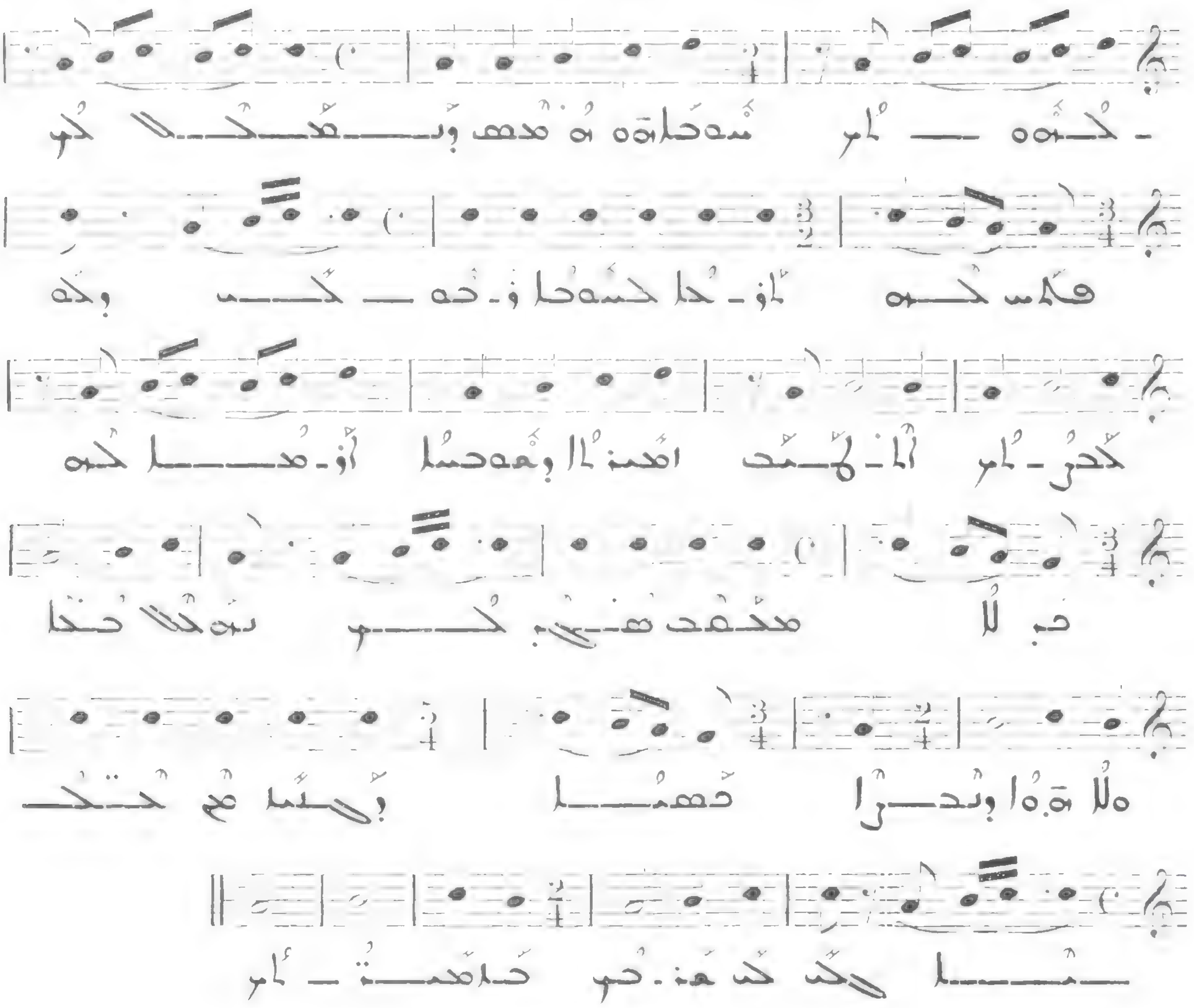
I

ܢܘܗܪܐ ܕܡܢ ܢܘܗܪܐ : 612

Allegro moderato

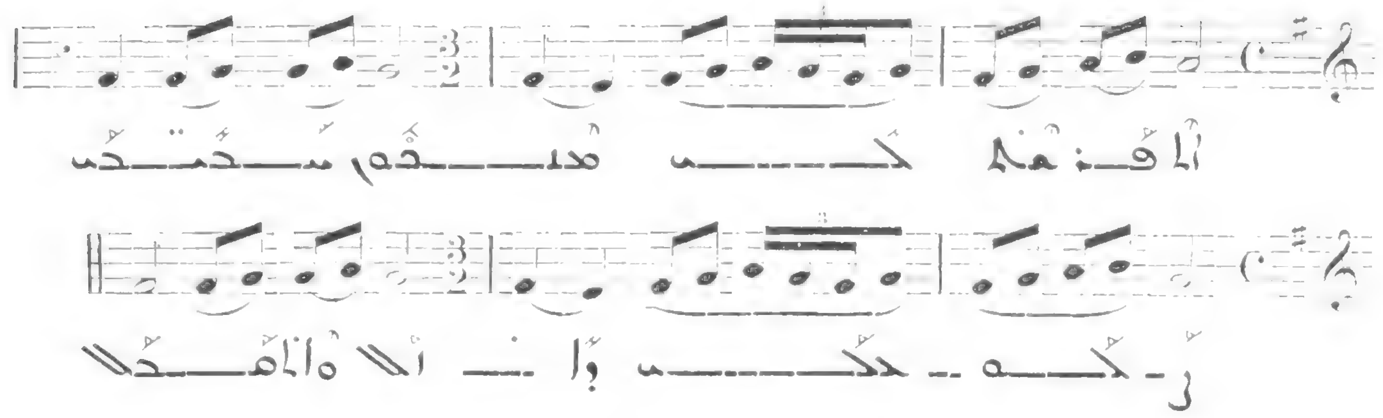


I



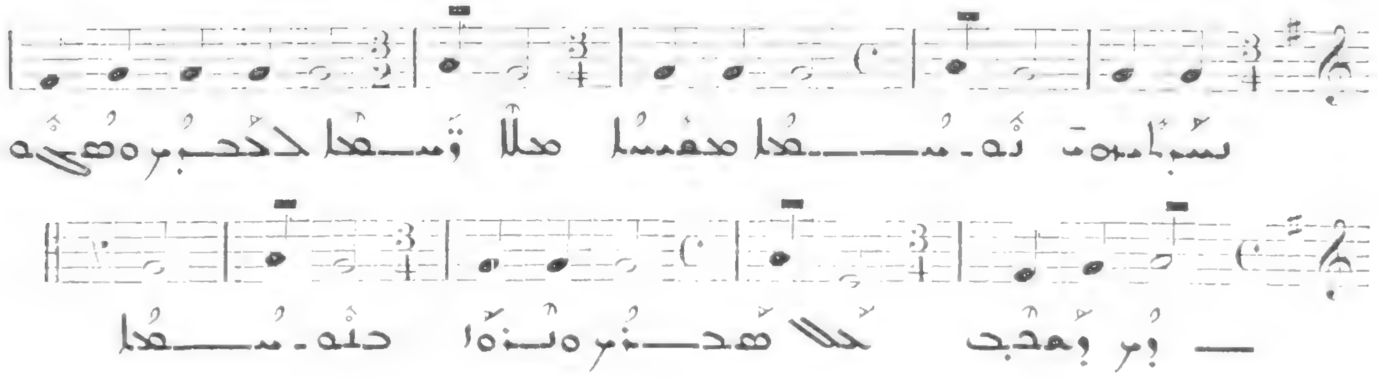
ܩܘܠܐ ܕܐܬܦܪܫ ܠܟ 607

Andante



ܩܘܠܐ ܕܫܒܚܘܗܝ ܢܘܗܪܐ 608

Allegro VII

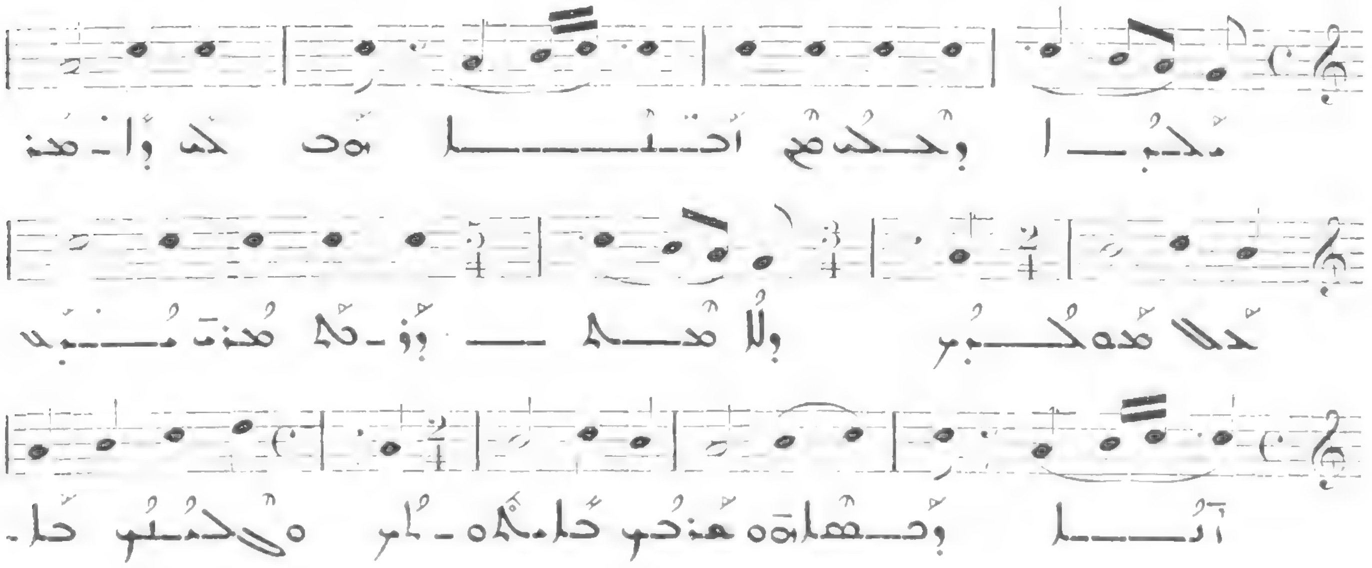


ܩܘܠܐ ܕܐܡܝܢ ܡܢܝܢ ܡܠܟܘܬܐ : ܐܝܟ ܐܢܐ ܠܒܝܬܝ (ܕܒܐ ܚܕܝ) 609

Cf. N° 578

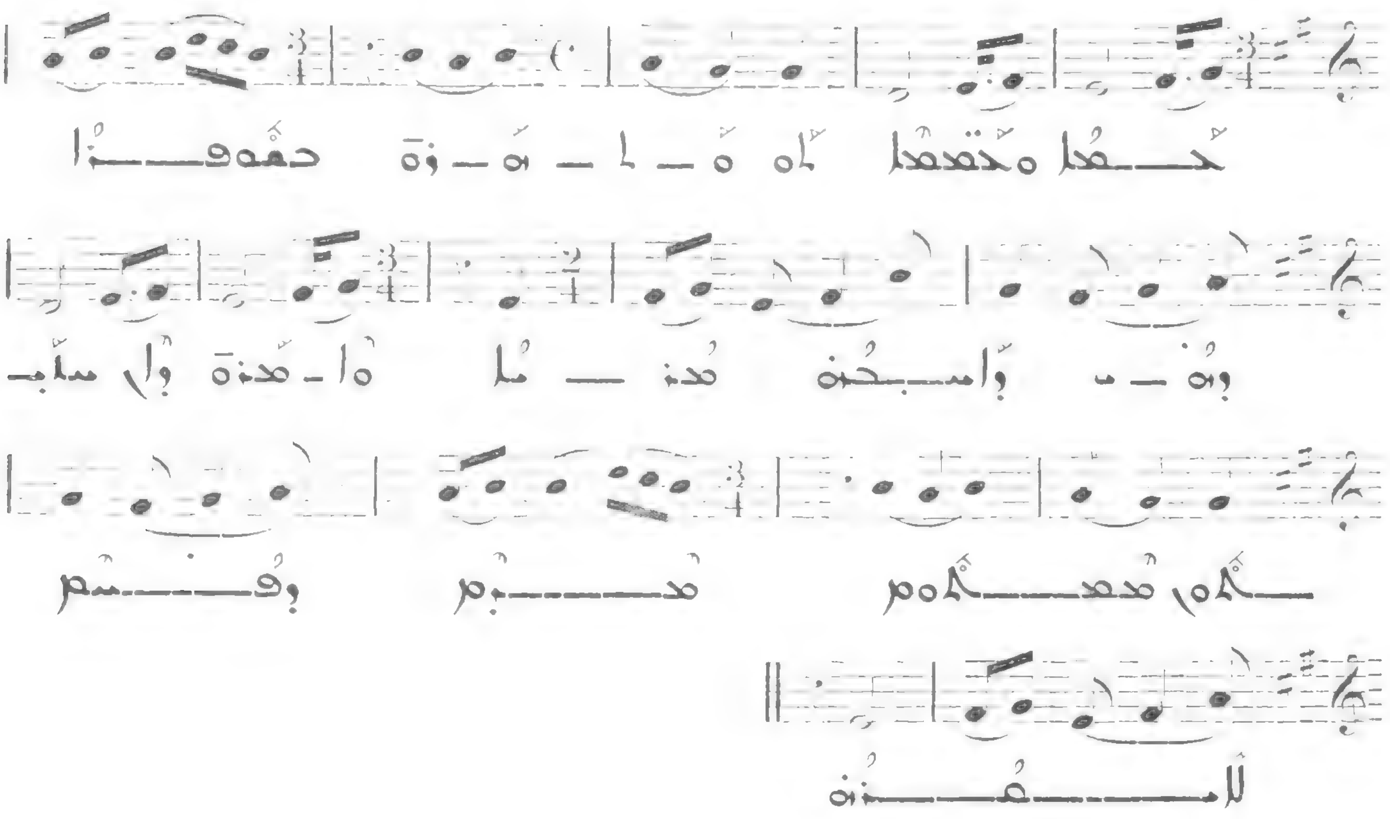
ܩܘܠܐ ܕܡܠܟܐ ܕܠܟ . ܐܘ ܕܫܡܝܐ 610

Moderato



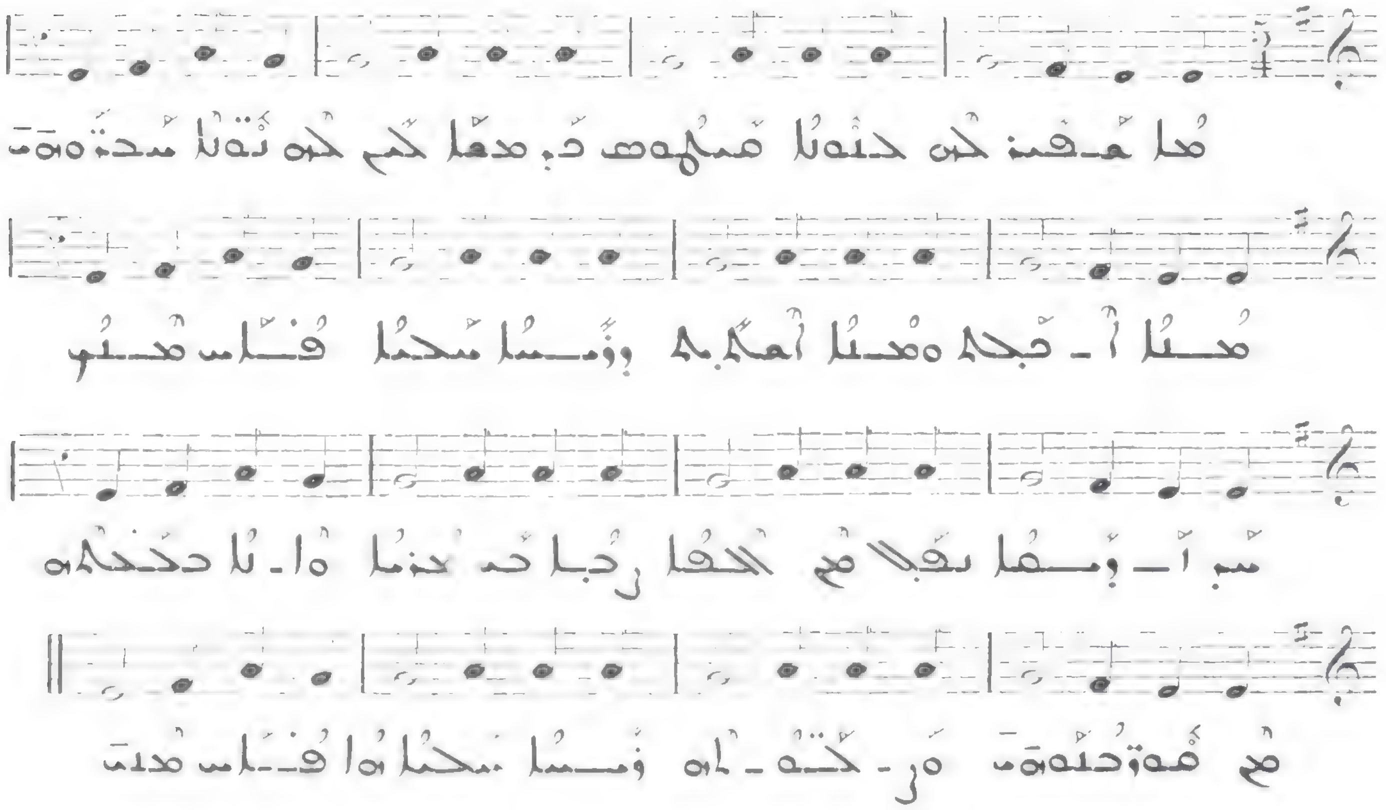
ܡܫܝܚܐ ܕܫܘܒܚܐ ܠܟ ܡܪܢ ܕܠܟ ܫܘܒܚ̈ܐ ܐܘ ܡܠܟܐ ܘܡܫܝܚܐ 605

Andantino



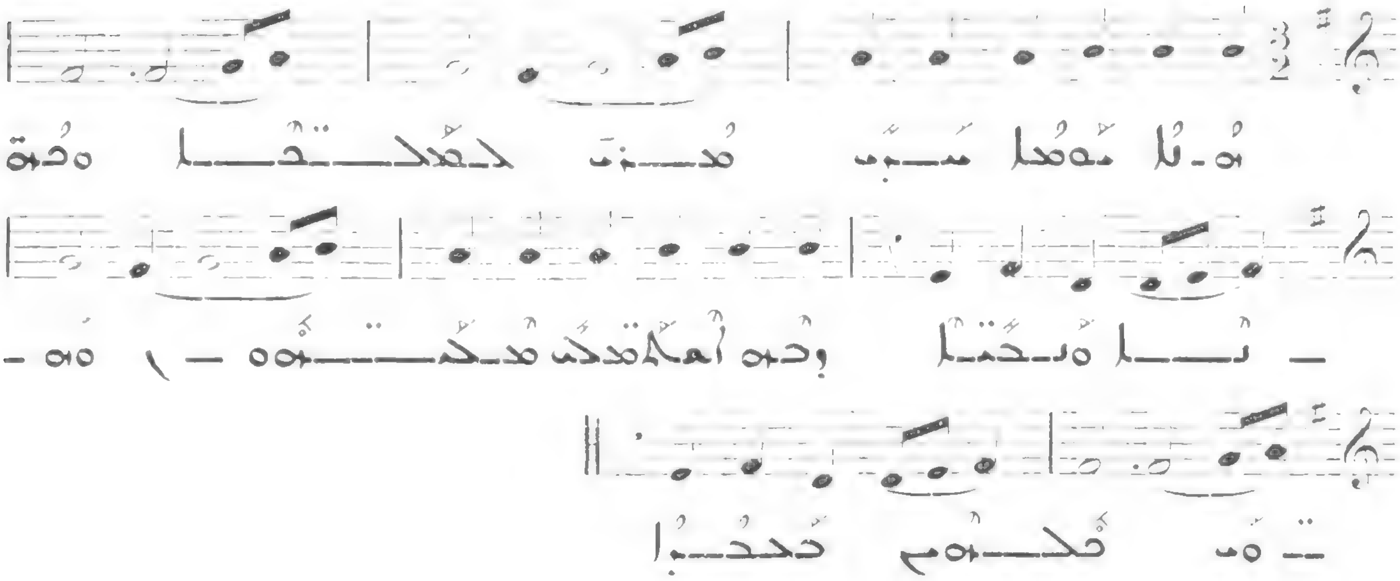
ܫܘܒܚܐ ܠܐܠܗܐ ܒܡܪ̈ܘܡܐ ܐܘ ܕܡܘܬ ܢܗܪܐ : ܗܘ ܡܫܝܚ ܠܗ 606

All. molto



602

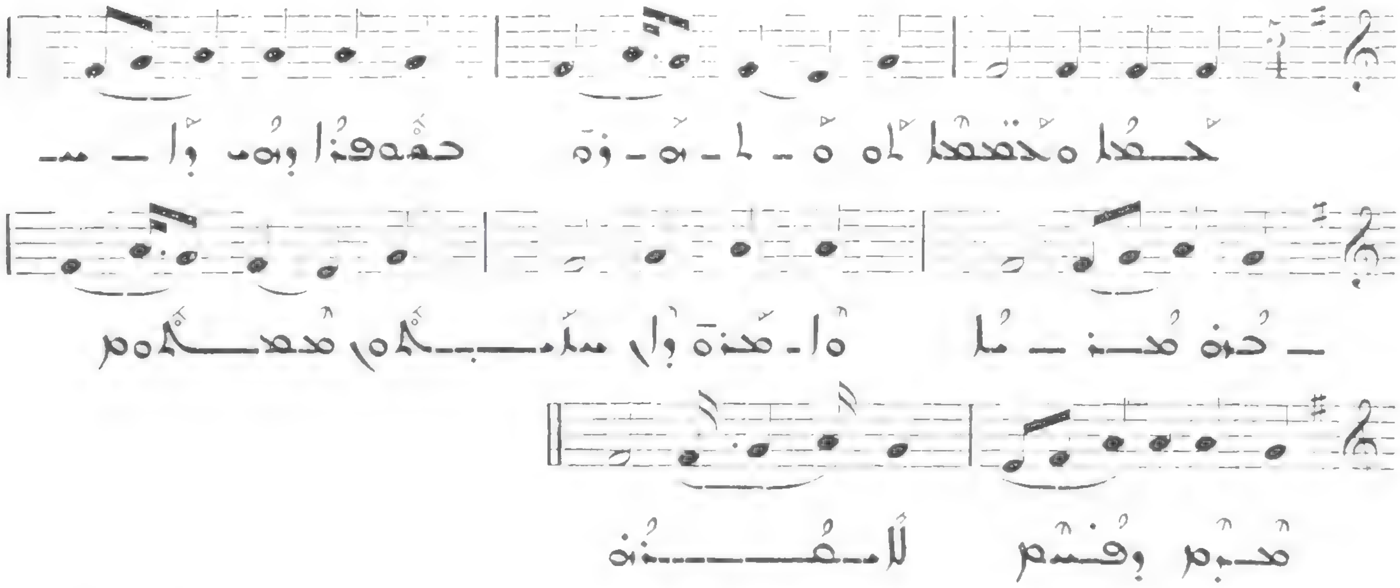
Presto



603

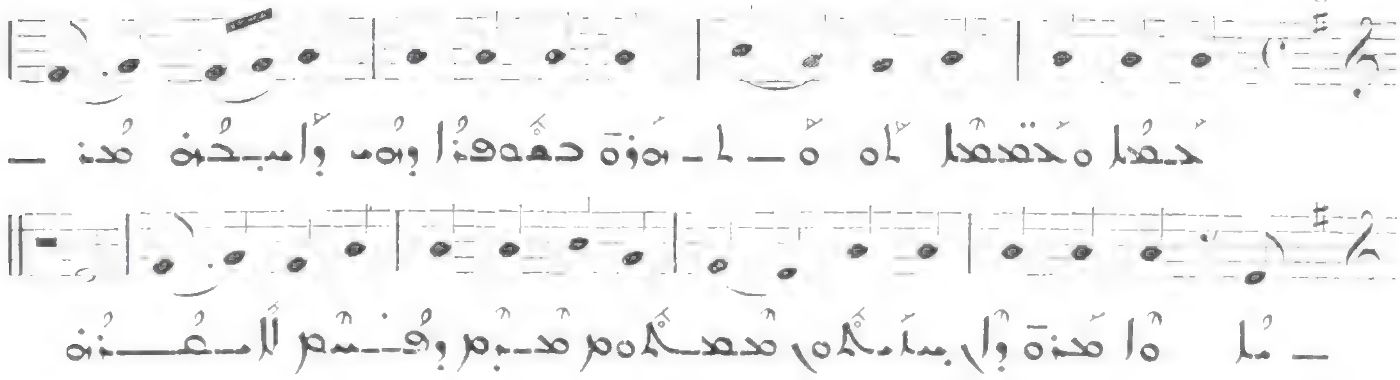
Allegro

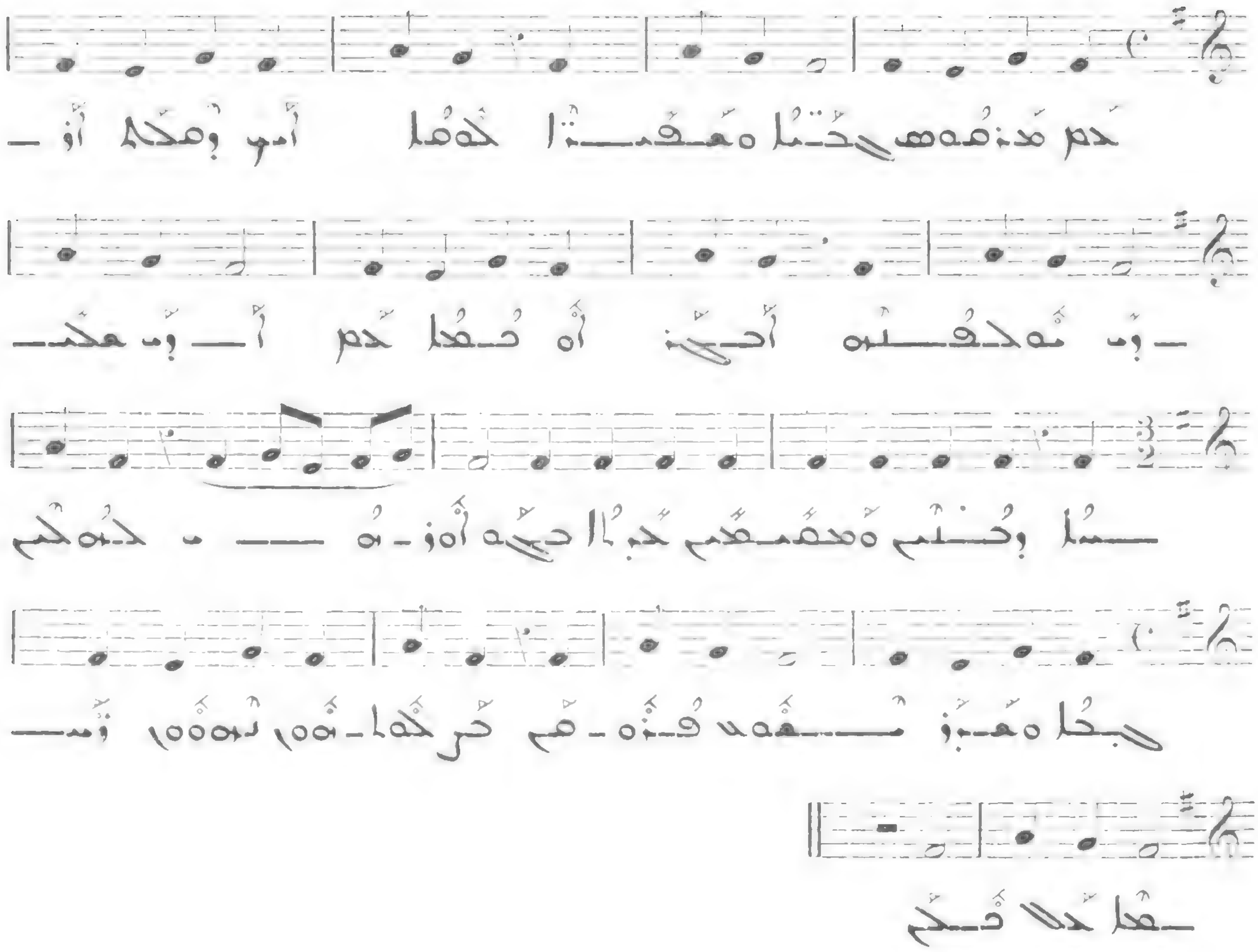
III
V



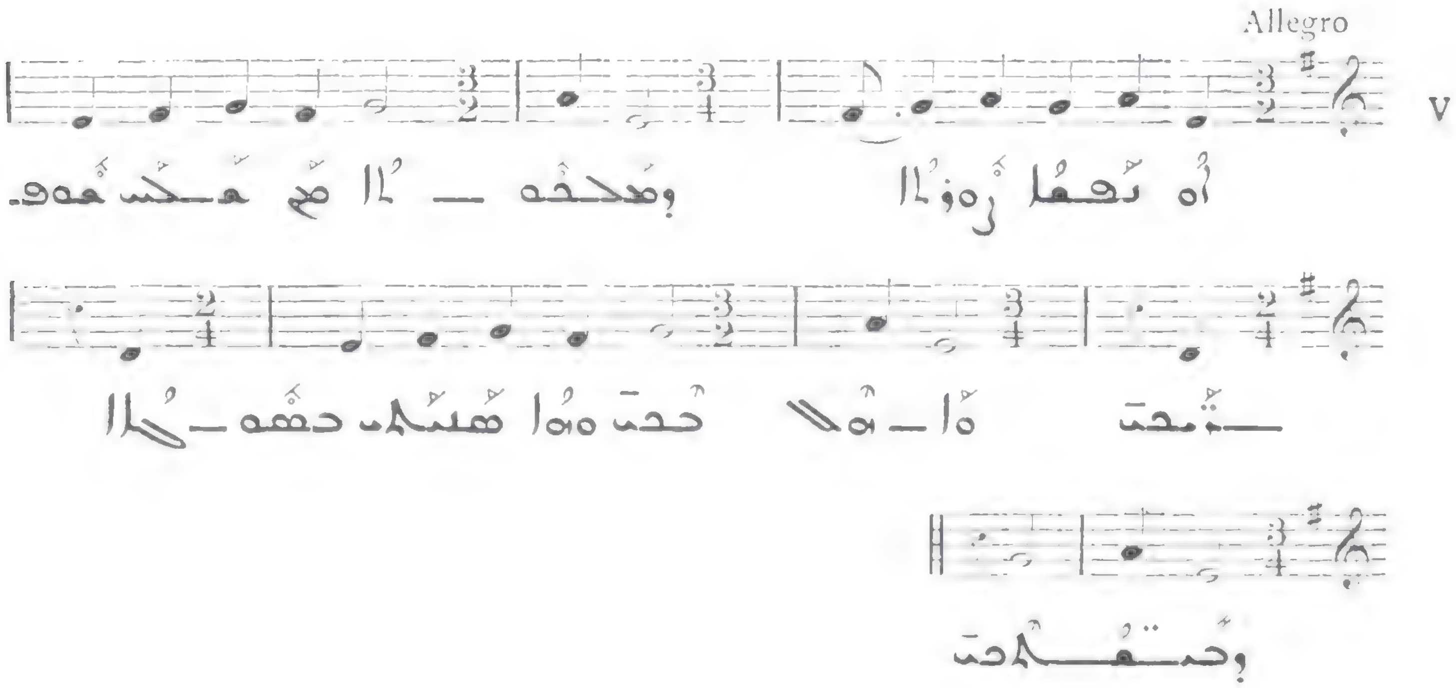
604

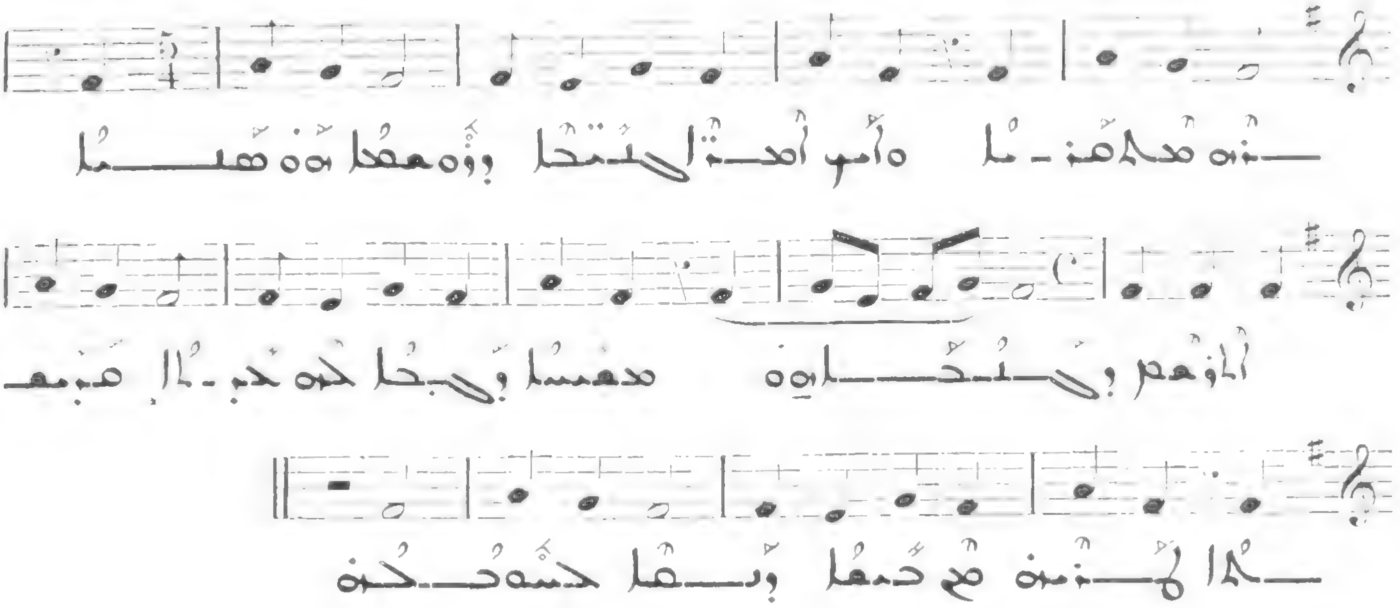
Allegro



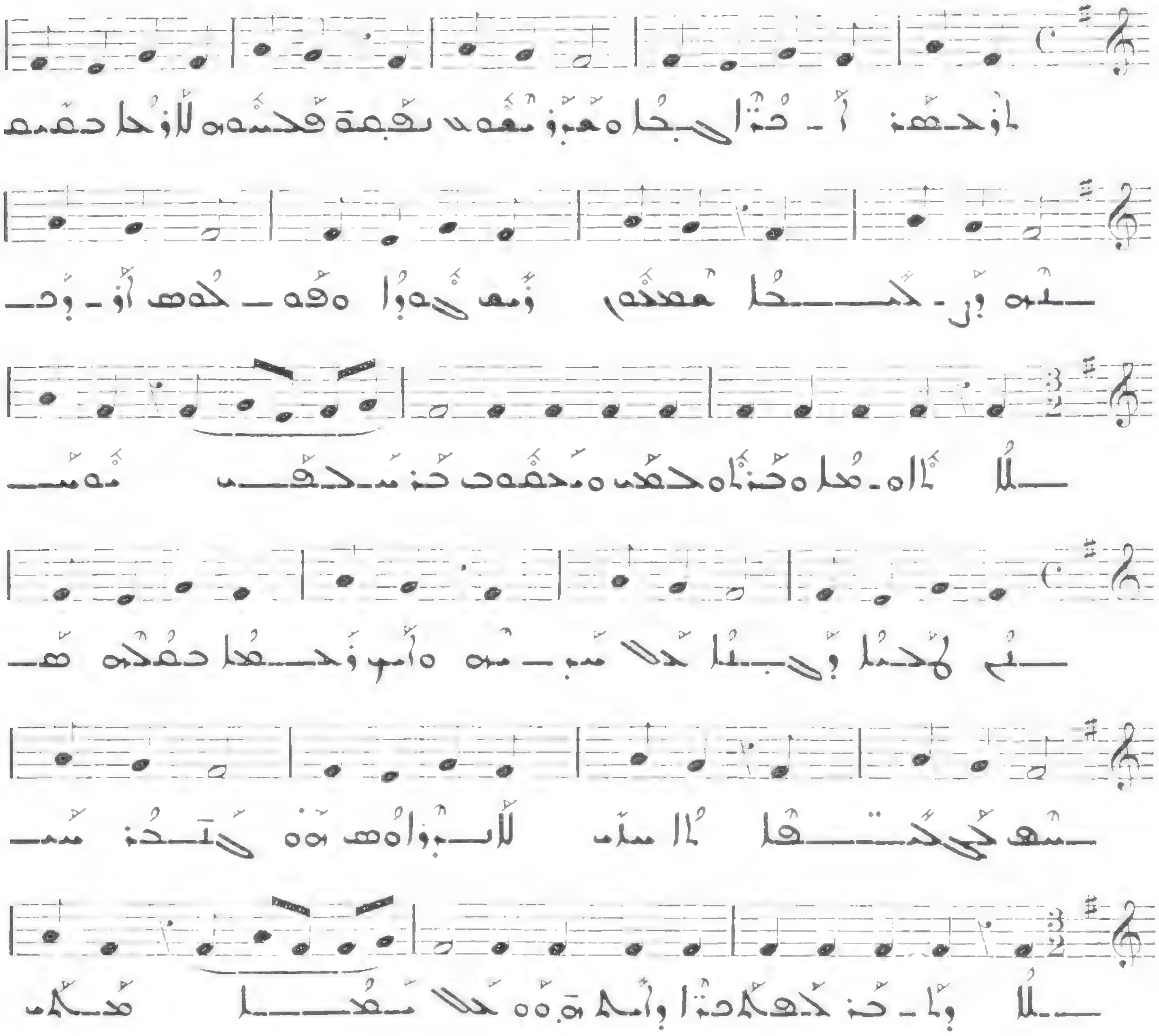


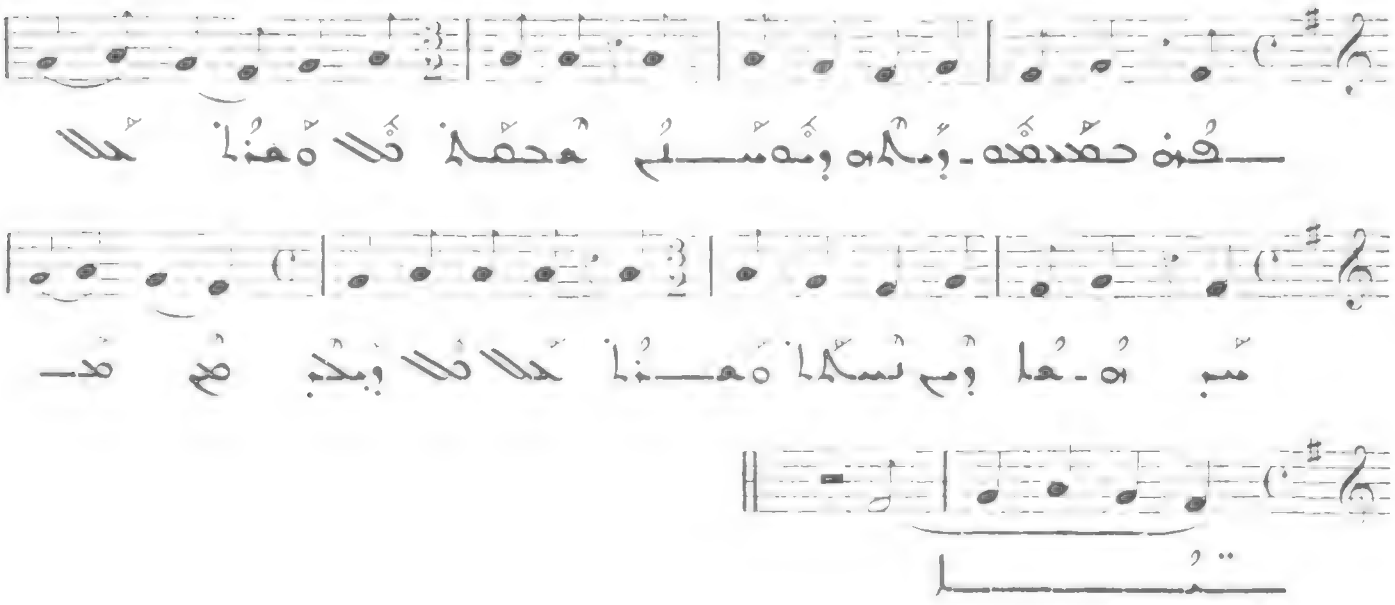
601 ܫܘܒܚܐ ܕܐܘ ܢܗܝܪܐ ܪܘܪܒܐ ܕܡܫܒܚܘܬܐ



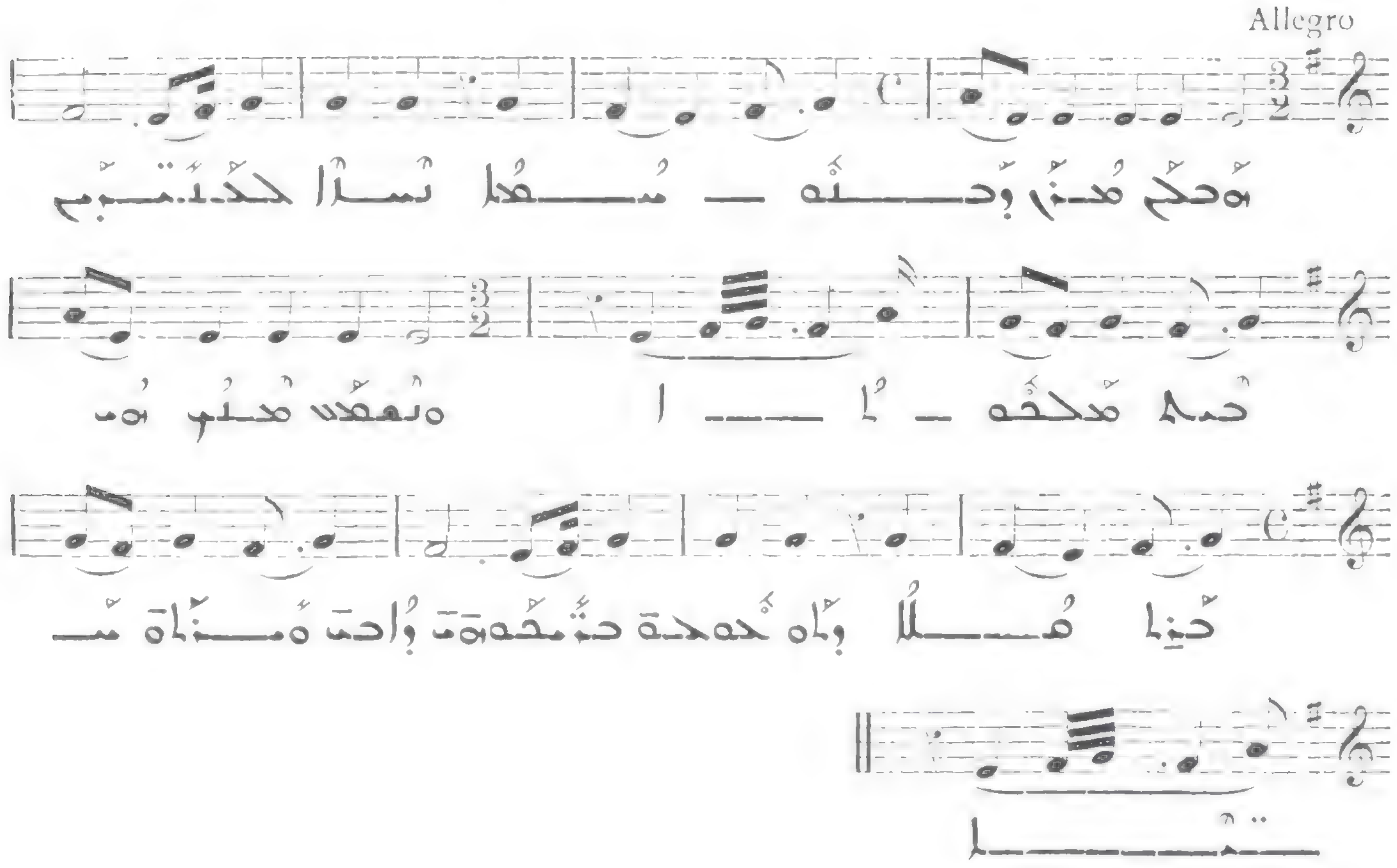


ܫܘܒܚܬܐ ܕܥܐܕܐ ܕܣܝܡ ܡܘܬܒ : ܠܐܘܕܝܘ ܐܒܪܐ 600

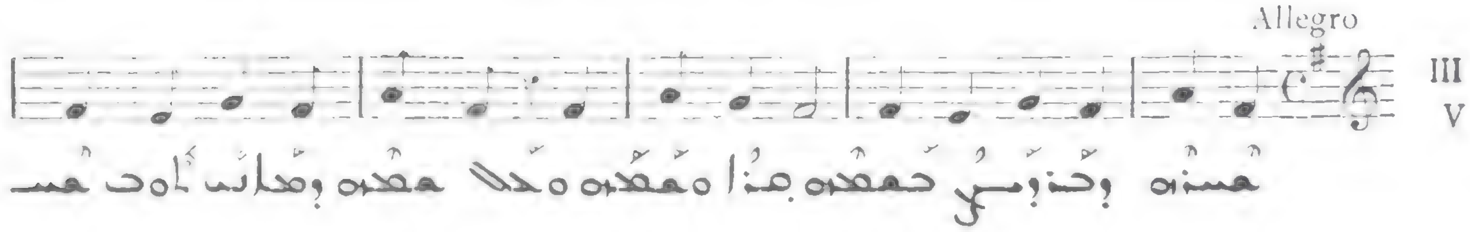




598 ܡܫܚܠܦܬܐ ܕܥܢܝܢܐ: ܩܕܡ ܡܪܢ ܕܩܢܘܡܐ

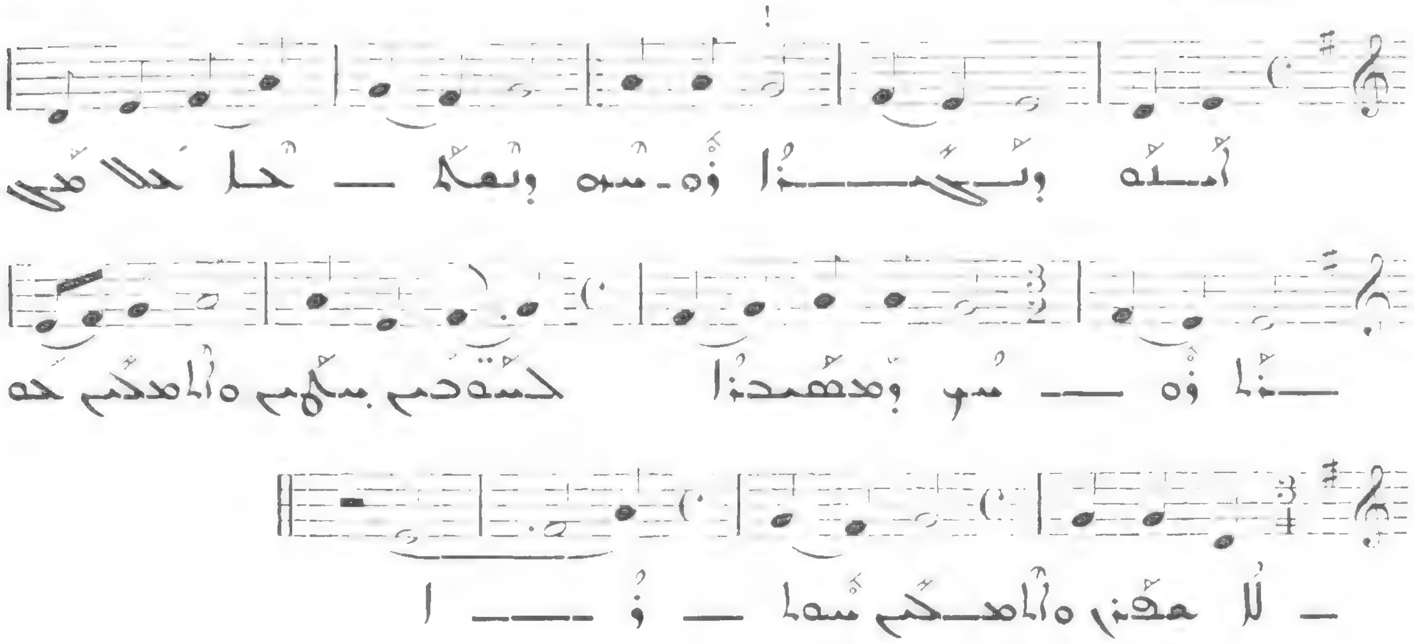


599 ܡܫܚܠܦܬܐ ܕܩܝܡܬܗ ܕܡܪܢ



ܡܥܢܝܬܐ ܕܐܬܘ ܕܢܚܙܐ 595

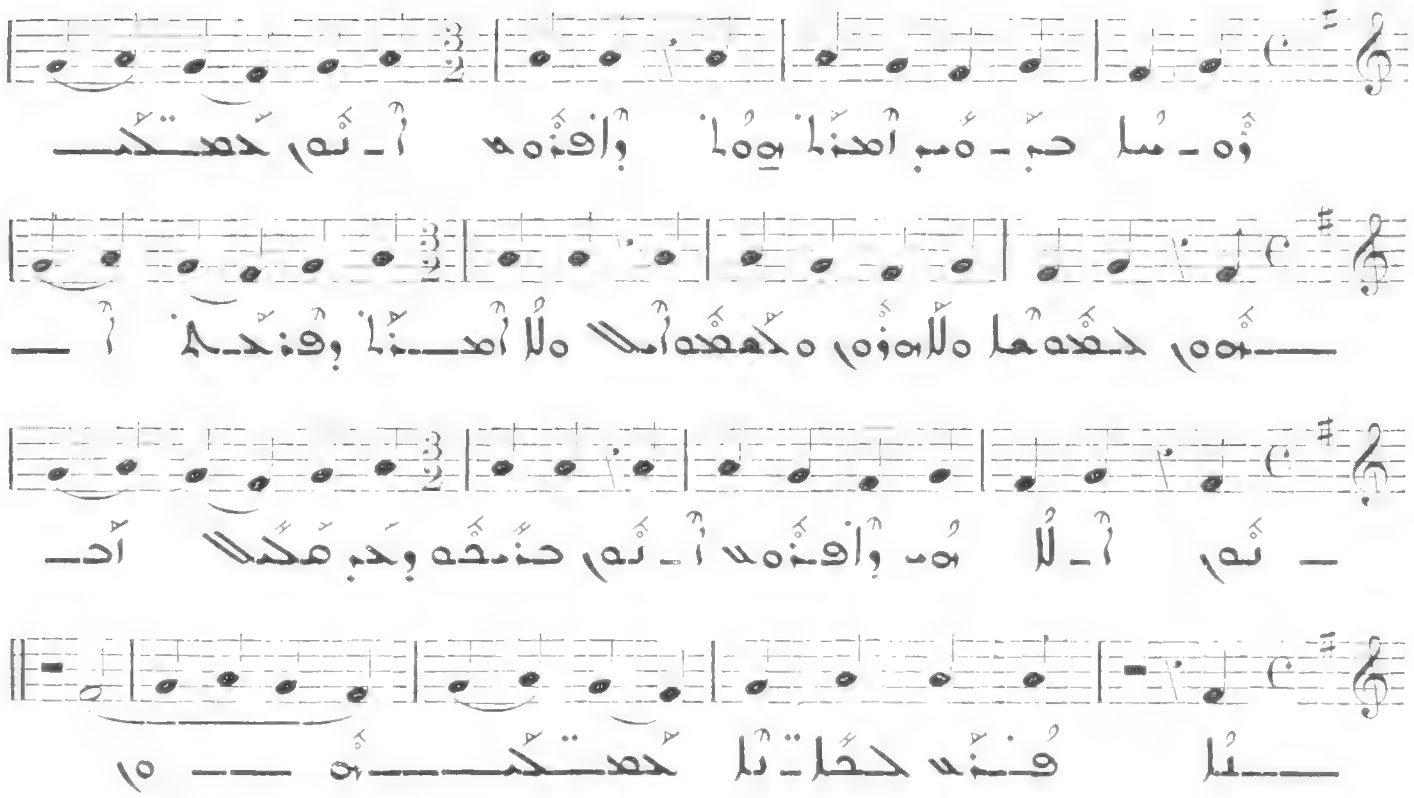
Allegro molto



ܡܥܢܝܬܐ ܕܗܘܐ ܒܪܘܡܐ ܐܠܗܐ ܗܘܐ 596

Allegro

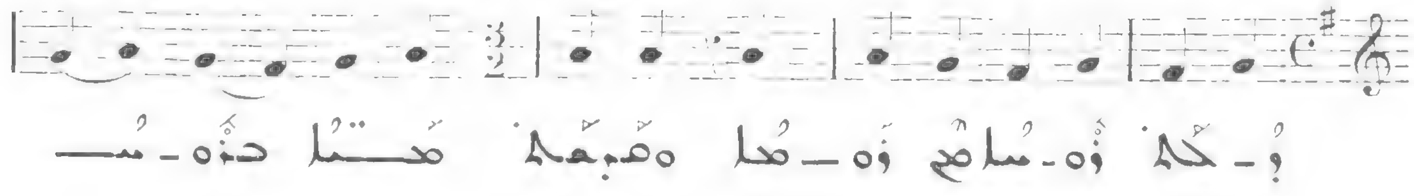
III V



ܡܥܢܝܬܐ ܕܝܠܕܬ ܗܘܬ ܡܢ ܗܘܢܐ 597

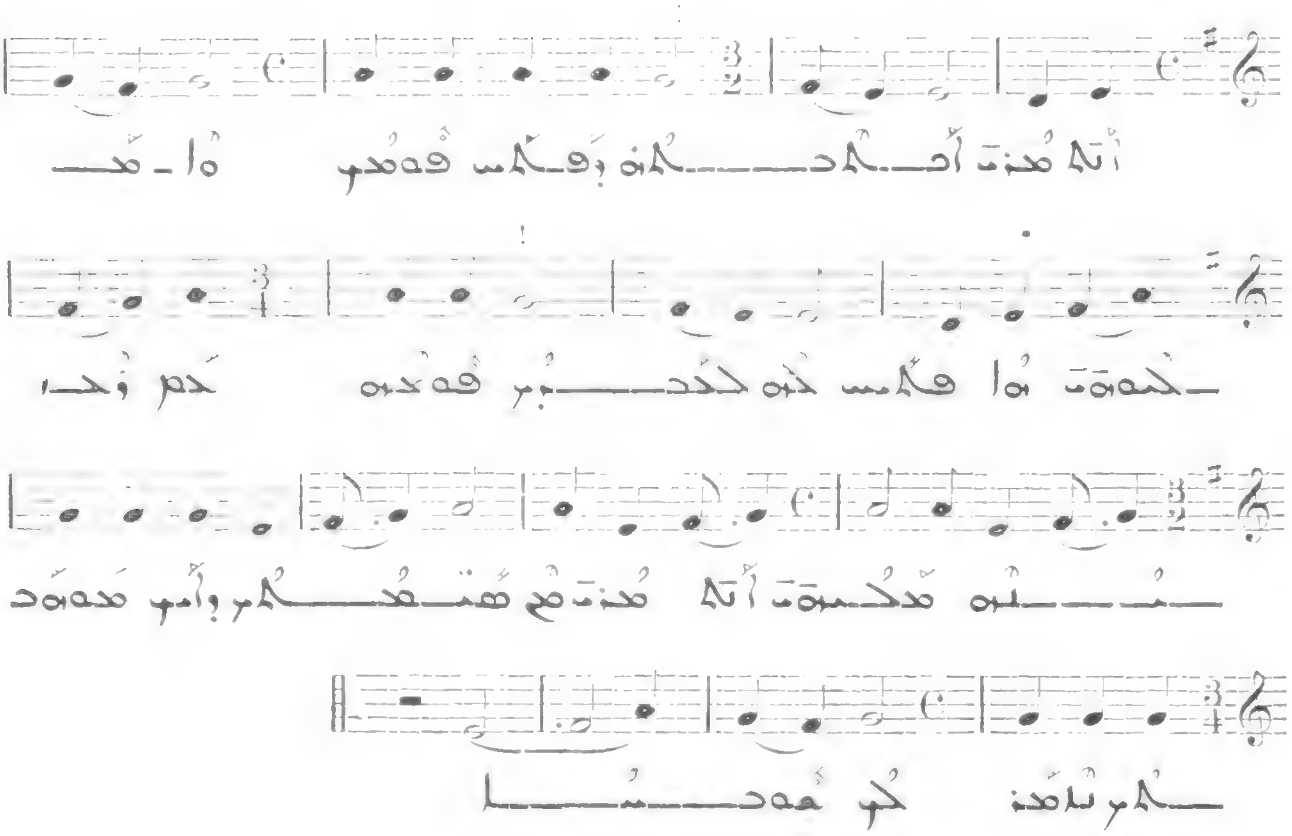
Allegro

III V



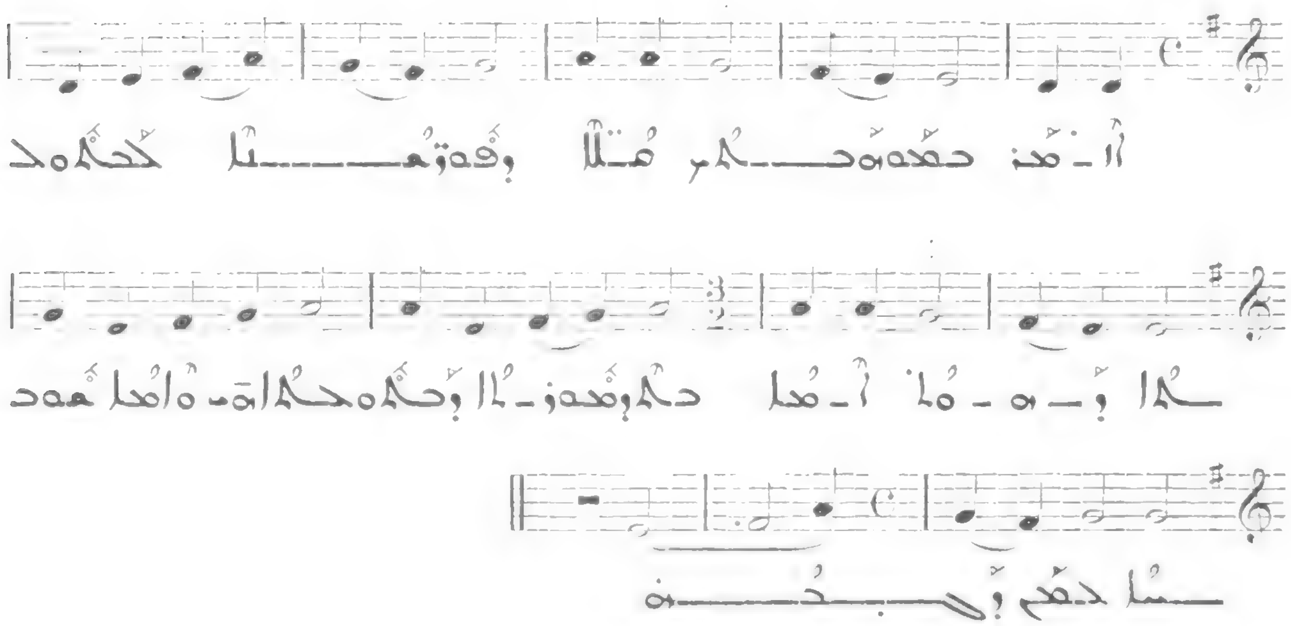
ܫܘܚܠܦܐ ܕܐܢܐ ܡܪܝ ܐܫܒܚܟ 593

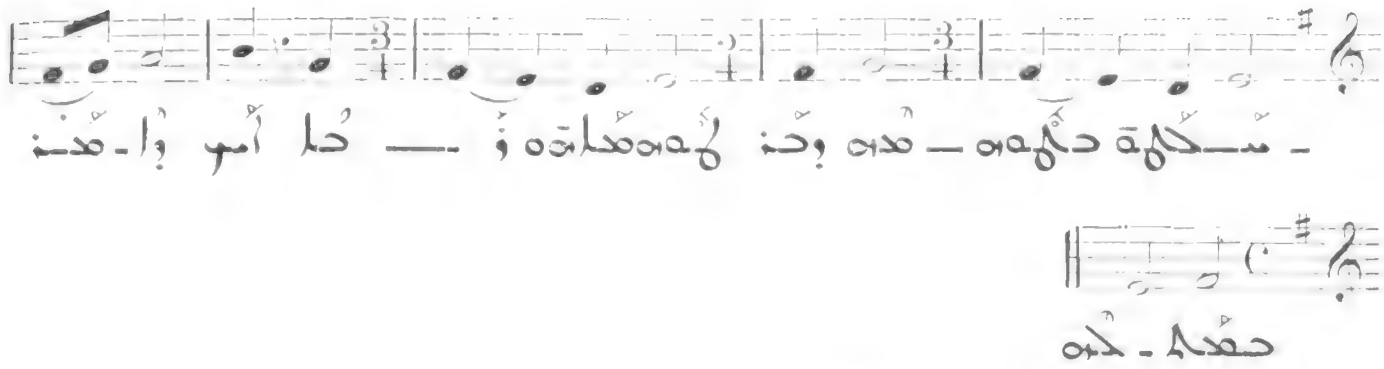
Allegro molto



ܫܘܚܠܦܐ ܕܡܕܒܪܐ ܠܠܝܐ : ܐܡܪ ܒܫܘܒܚܟܝ 594

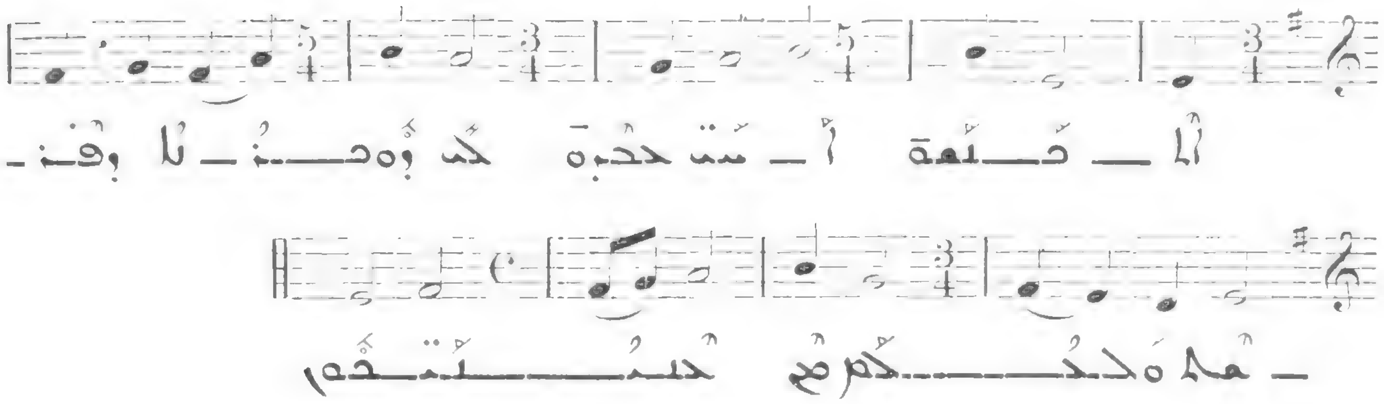
Allegro molto





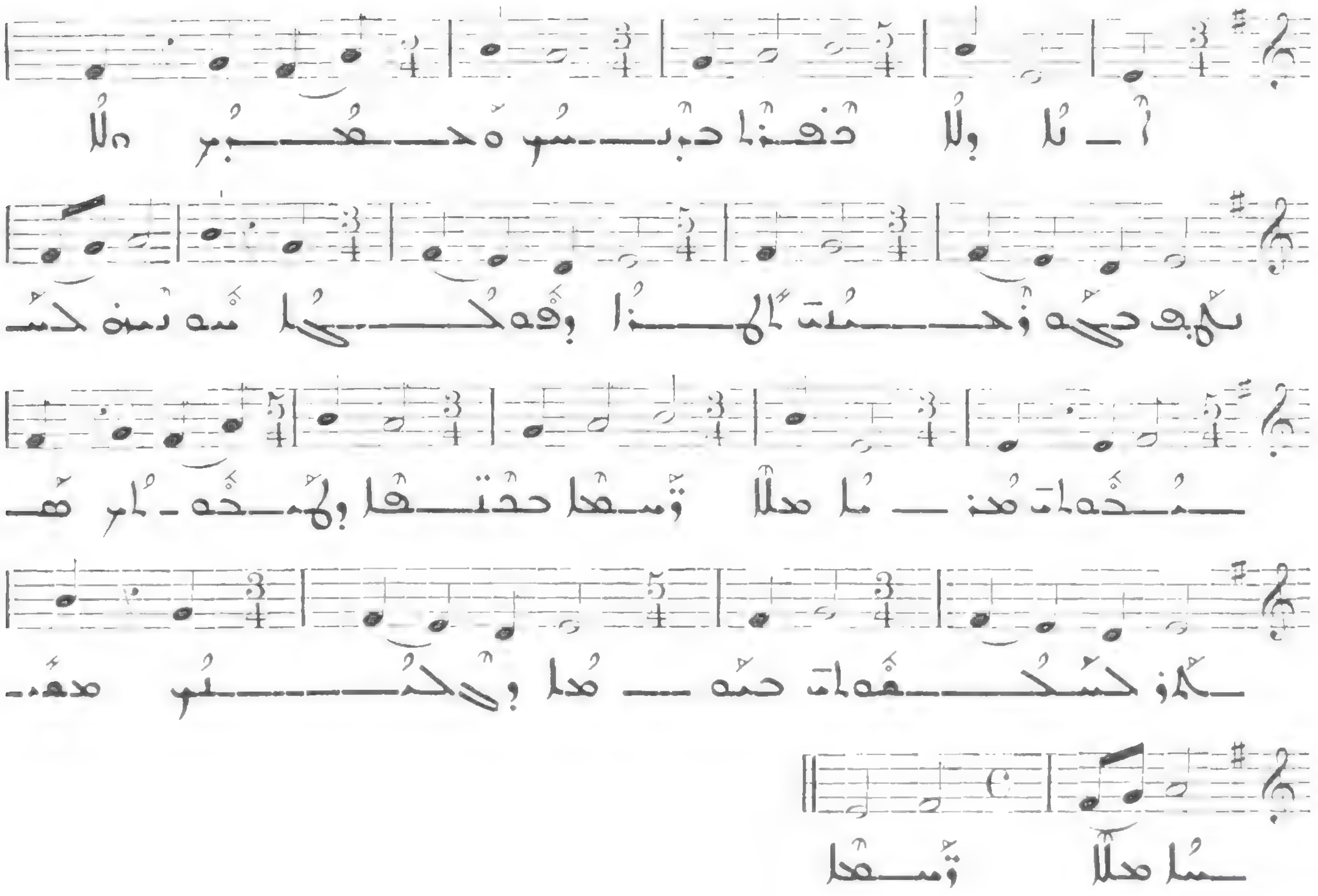
591

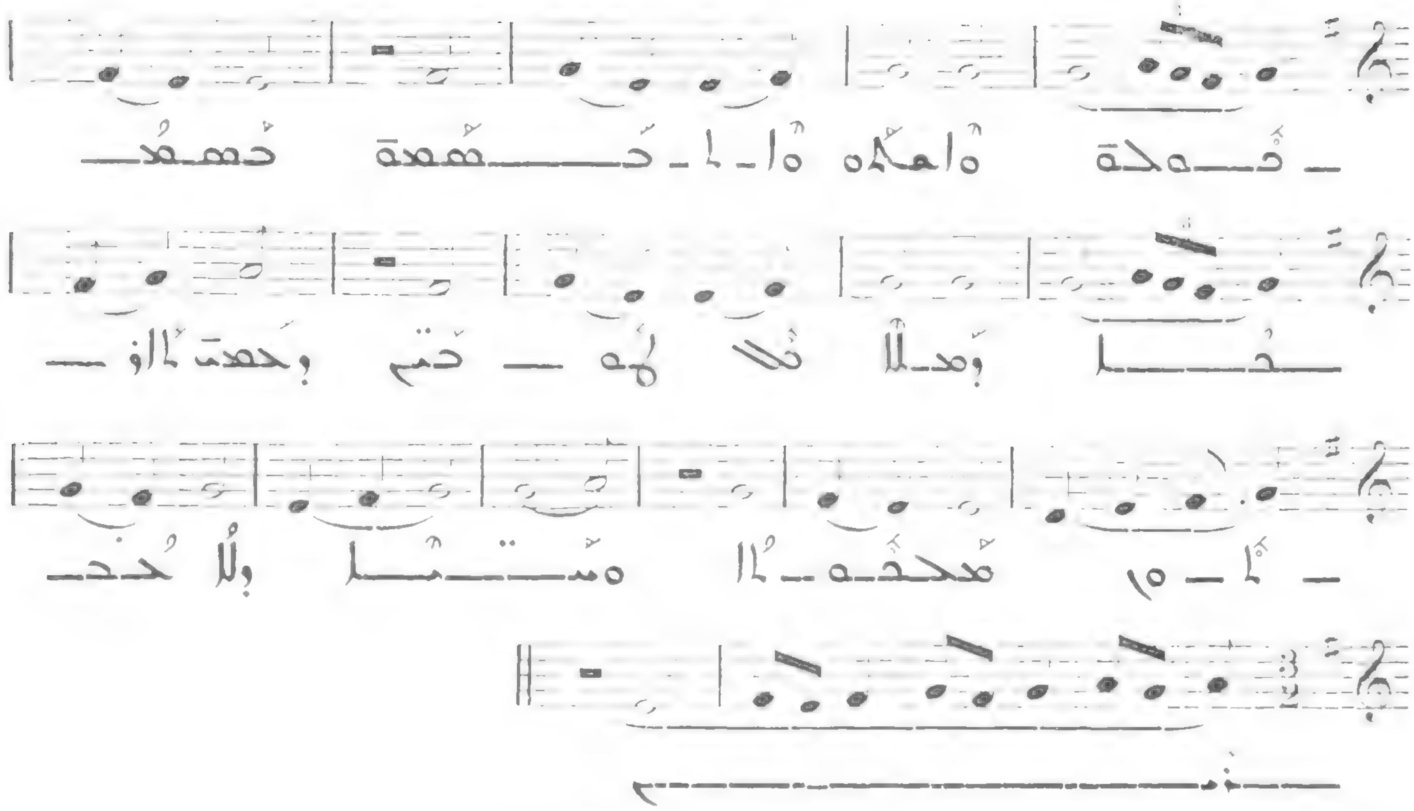
All. molto



592

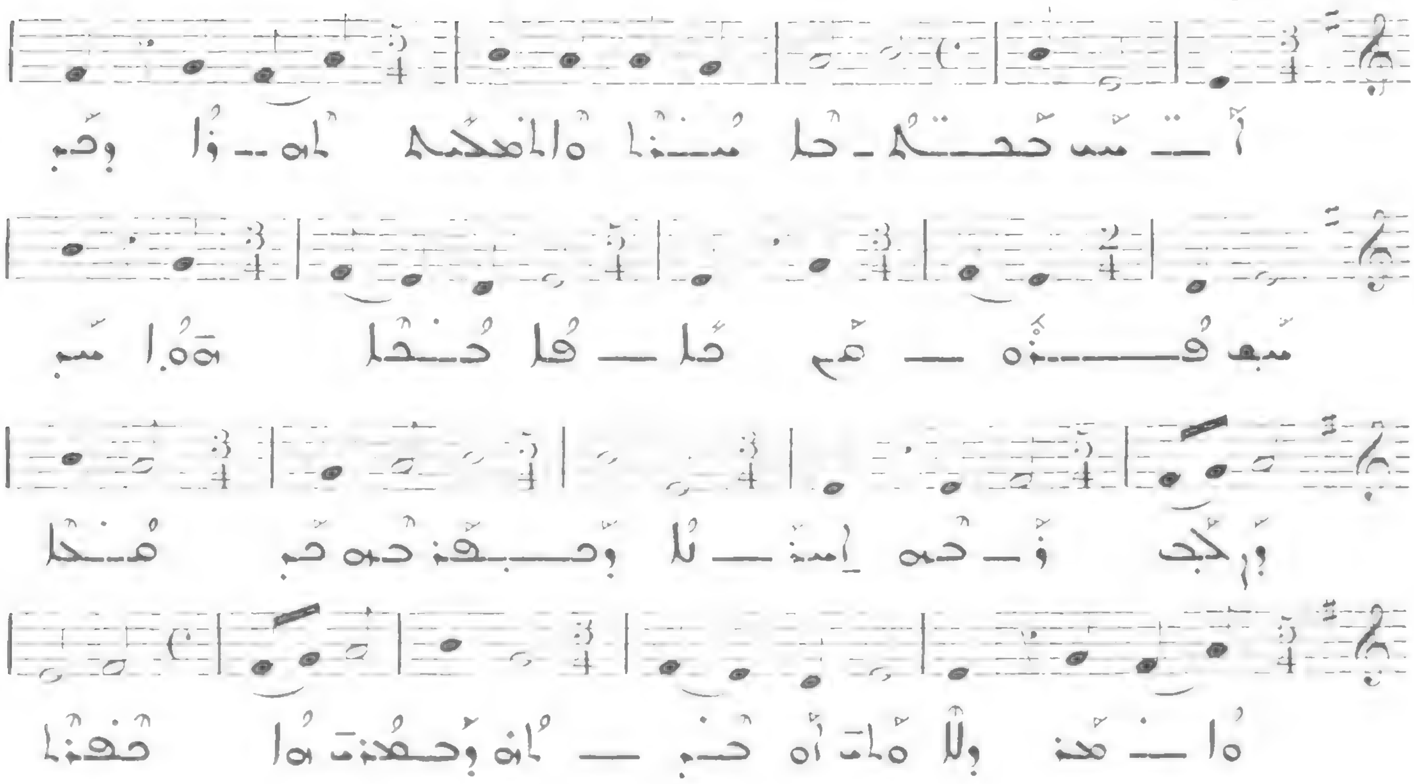
Allegro molto





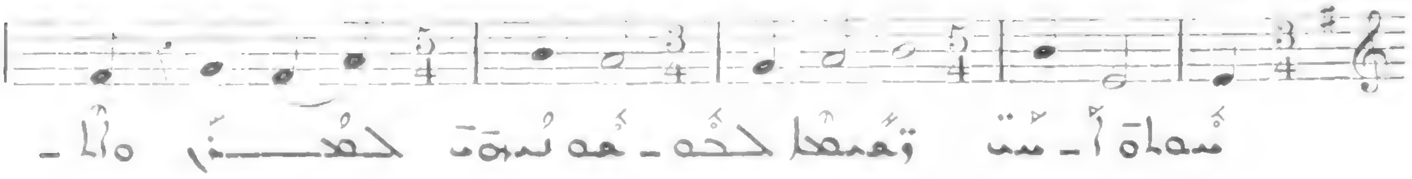
589

Allegro molto



590

All. molto



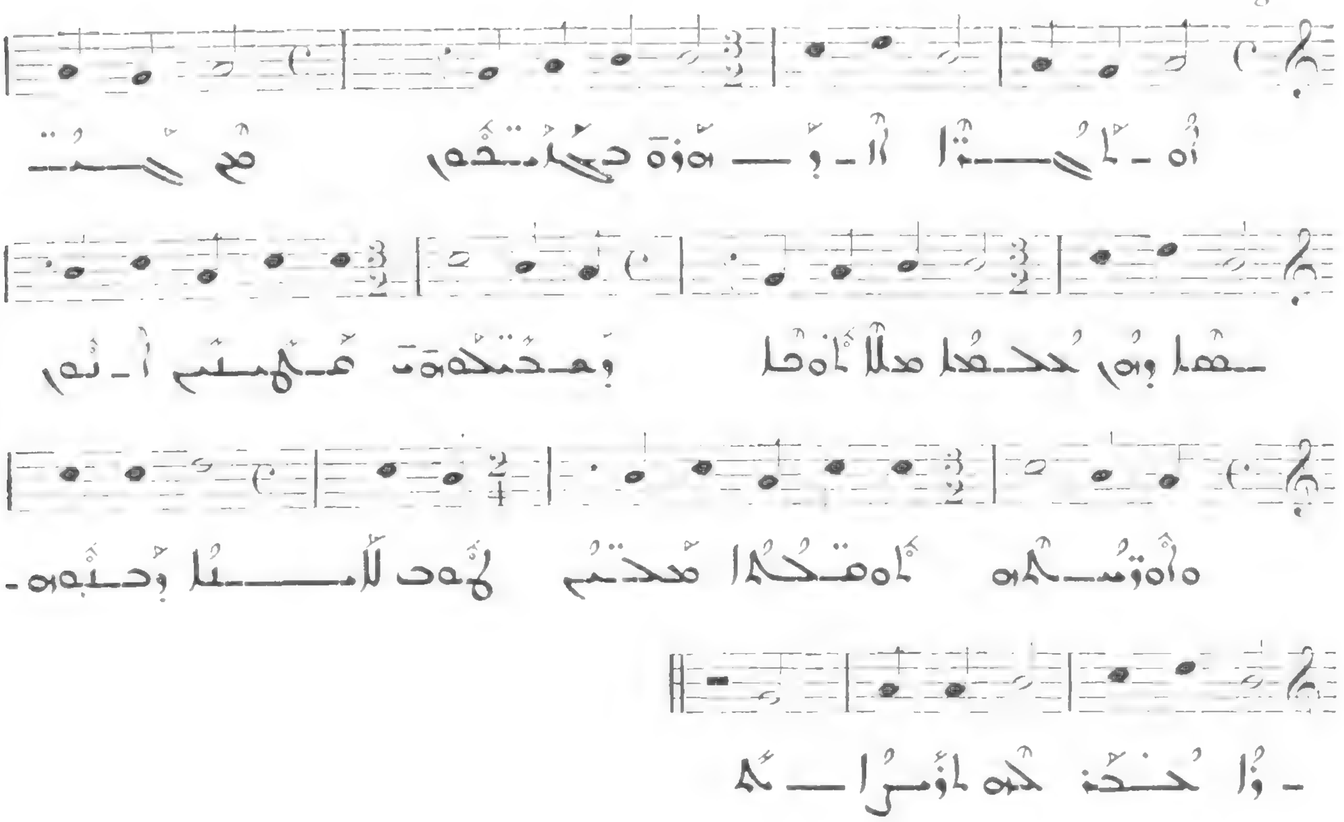
ܫܘܒܚܐ ܕܥܠ ܡܠܟܐ ܕܟܘܟܒܐ ܐܝܟ : ܩܕܝܫܬܐ ܥܕܬܐ 586

(Cf. N° 582)

ܫܘܒܚܐ ܕܐܘ ܛܠܝ̈ܐ

587

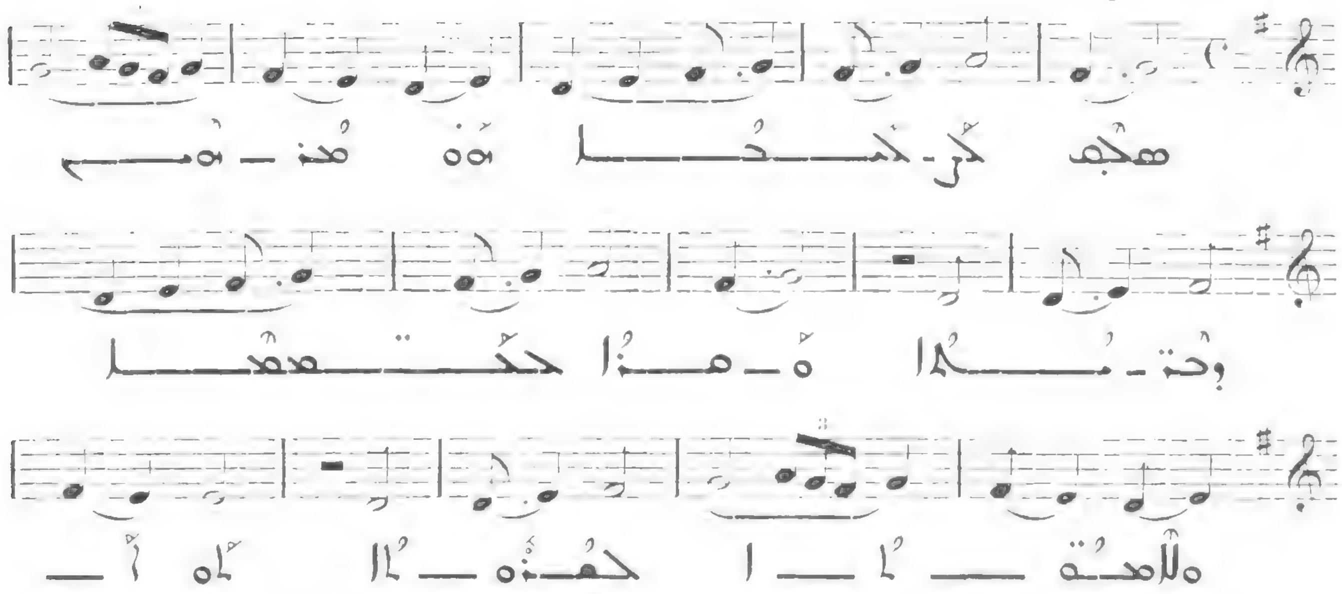
Allegro



ܡܘܫܚܬܐ ܕܐܘ ܛܠܝ̈ܐ

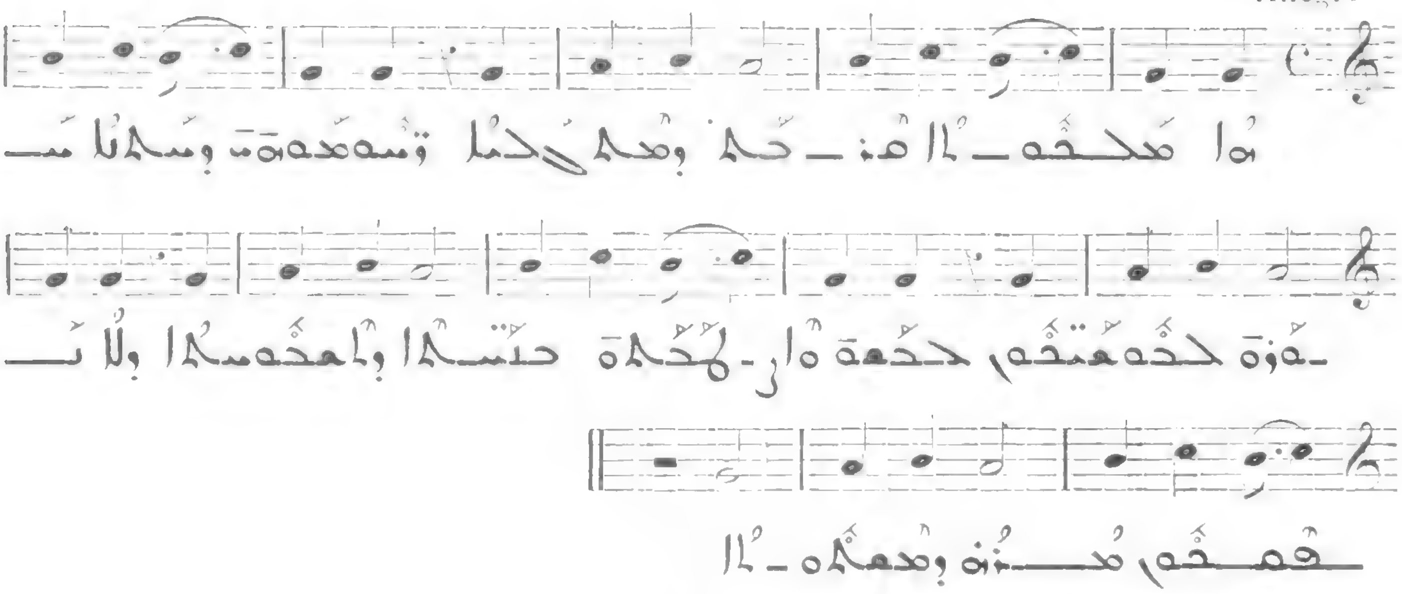
588

Allegro moderato



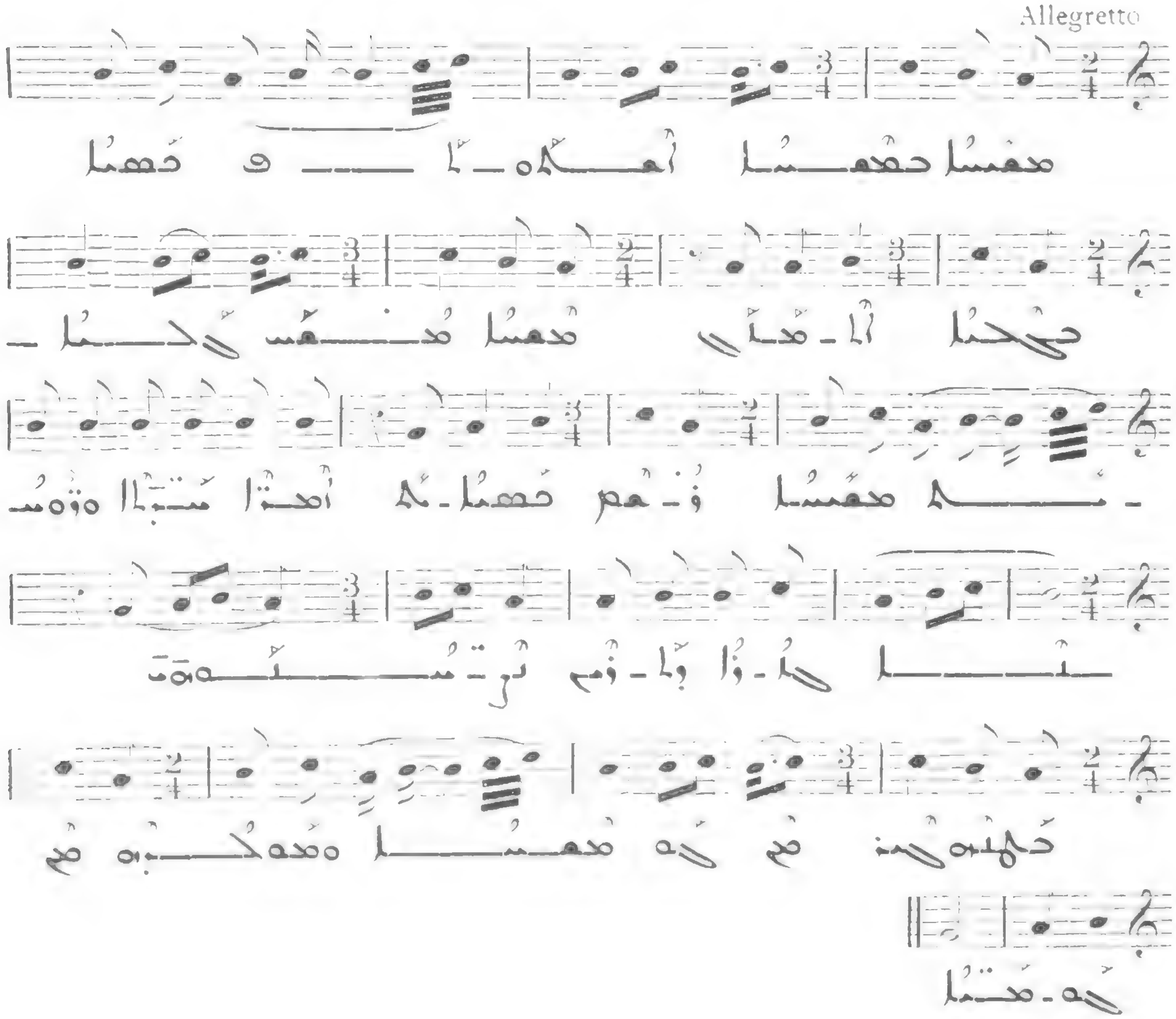
584

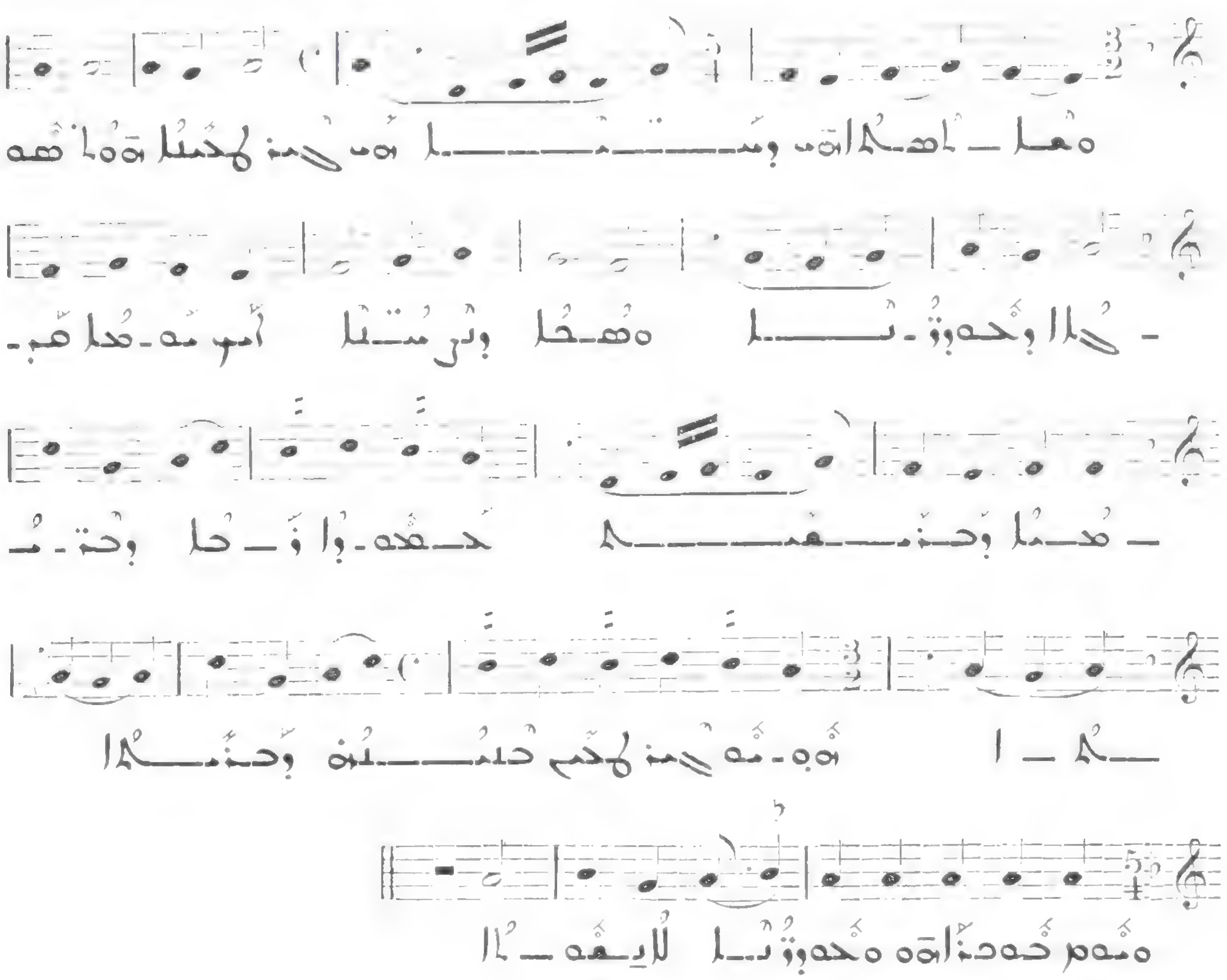
Allegro



585

Allegretto



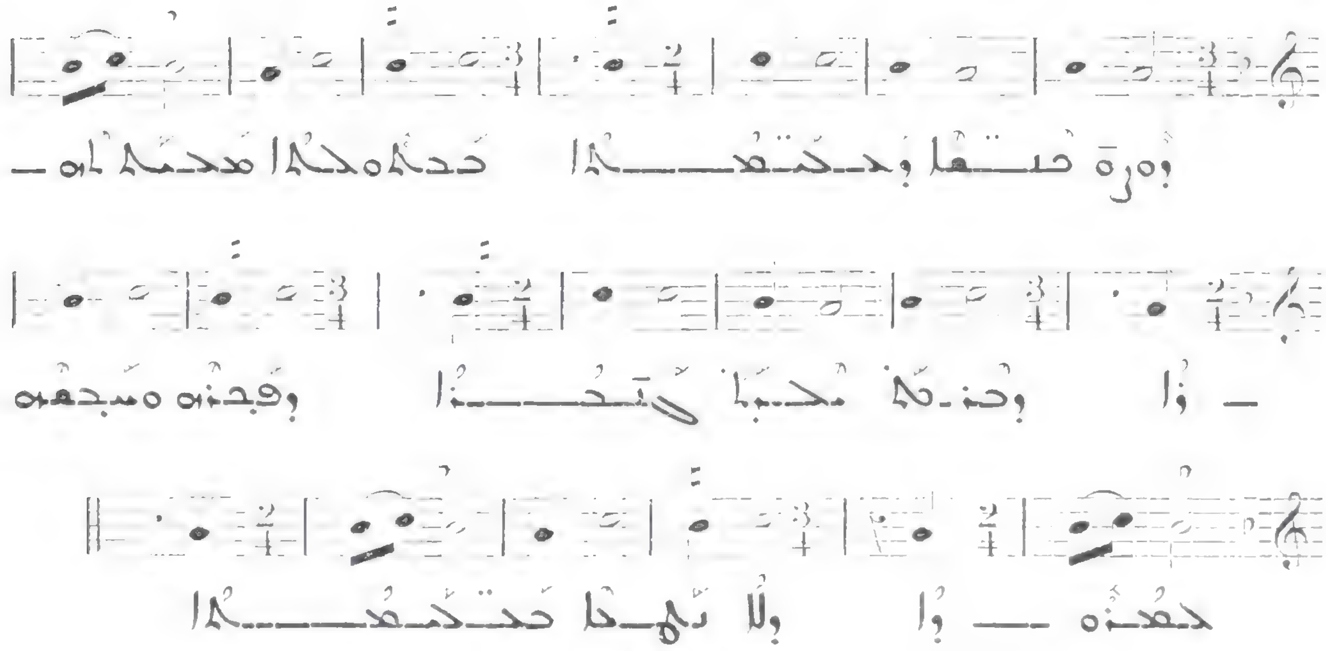


ܡܫܠܡܐ ܕܡܘܕܝܢ̈ܐ ܐܘ ܕܘܪܐ ܕܒܢܝ̈ܐ

583

Allgro molto

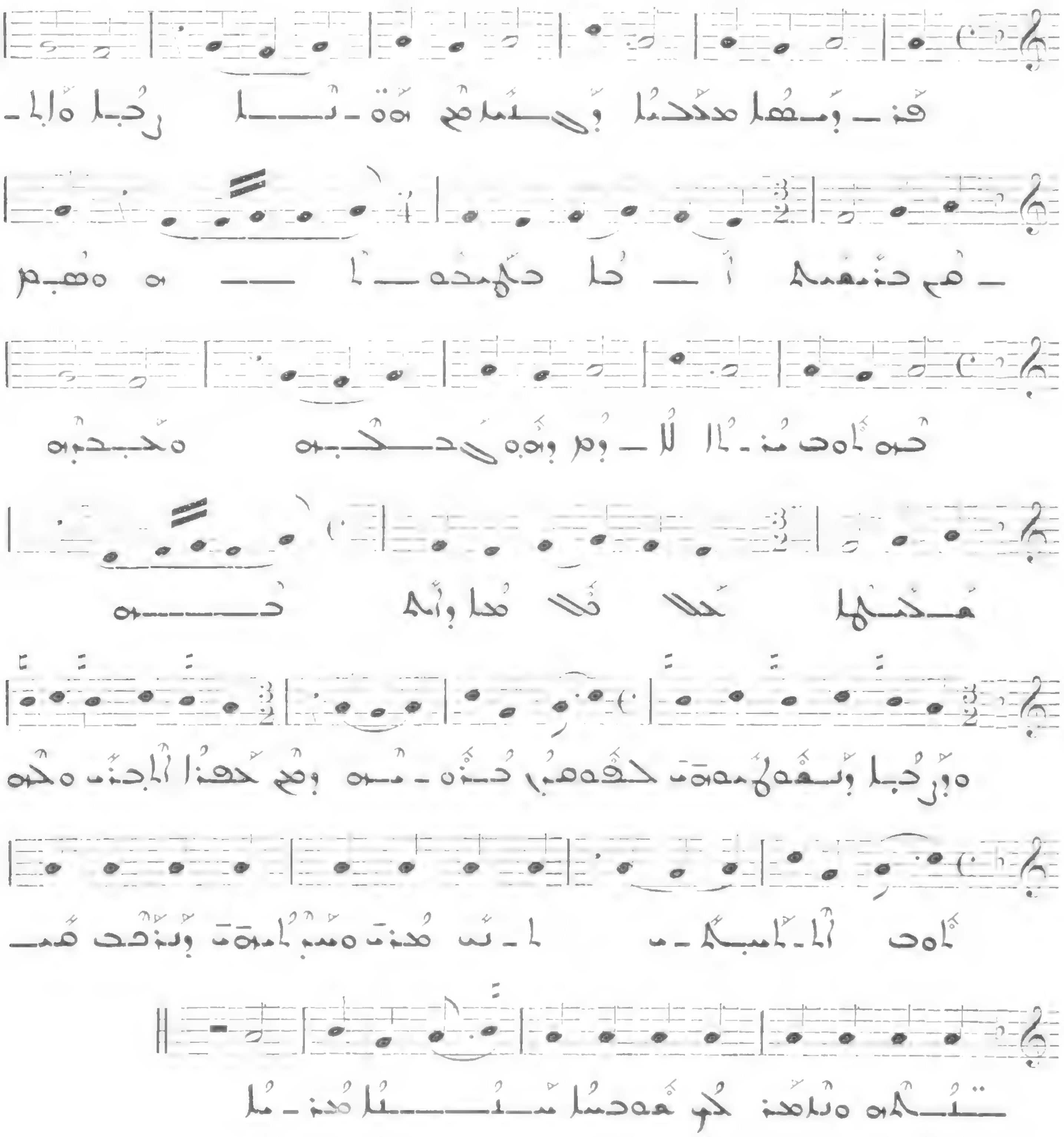
(III)



581

All. moderato

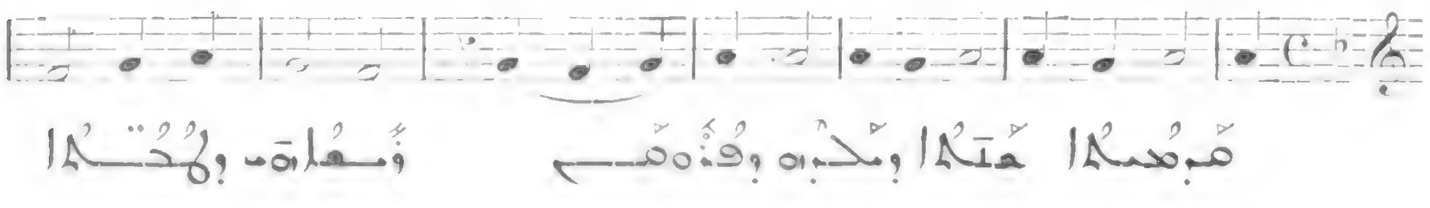
(III)

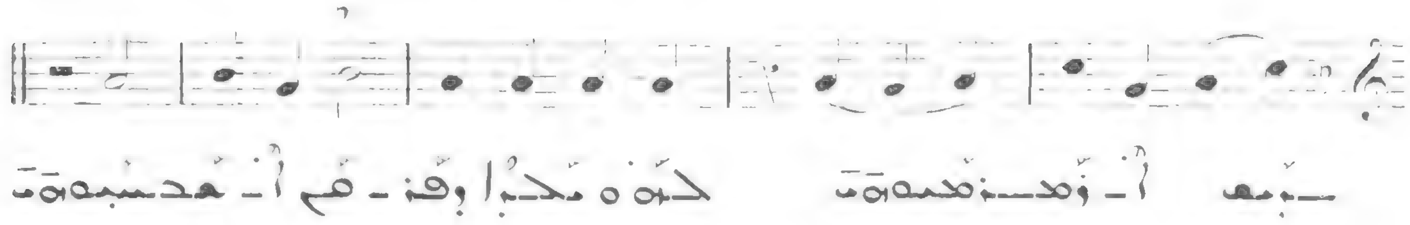


582

Allegro moderato

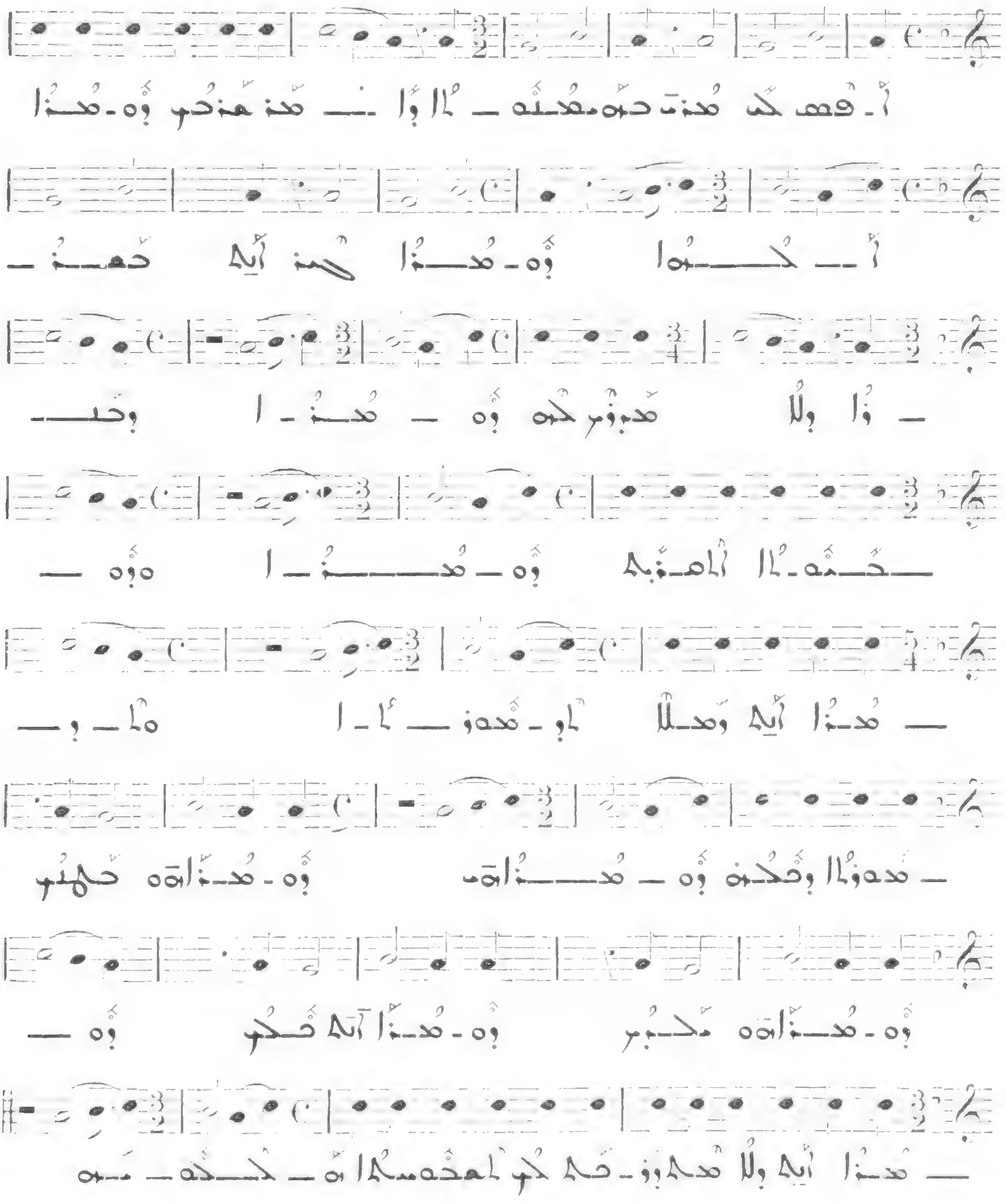
(III)

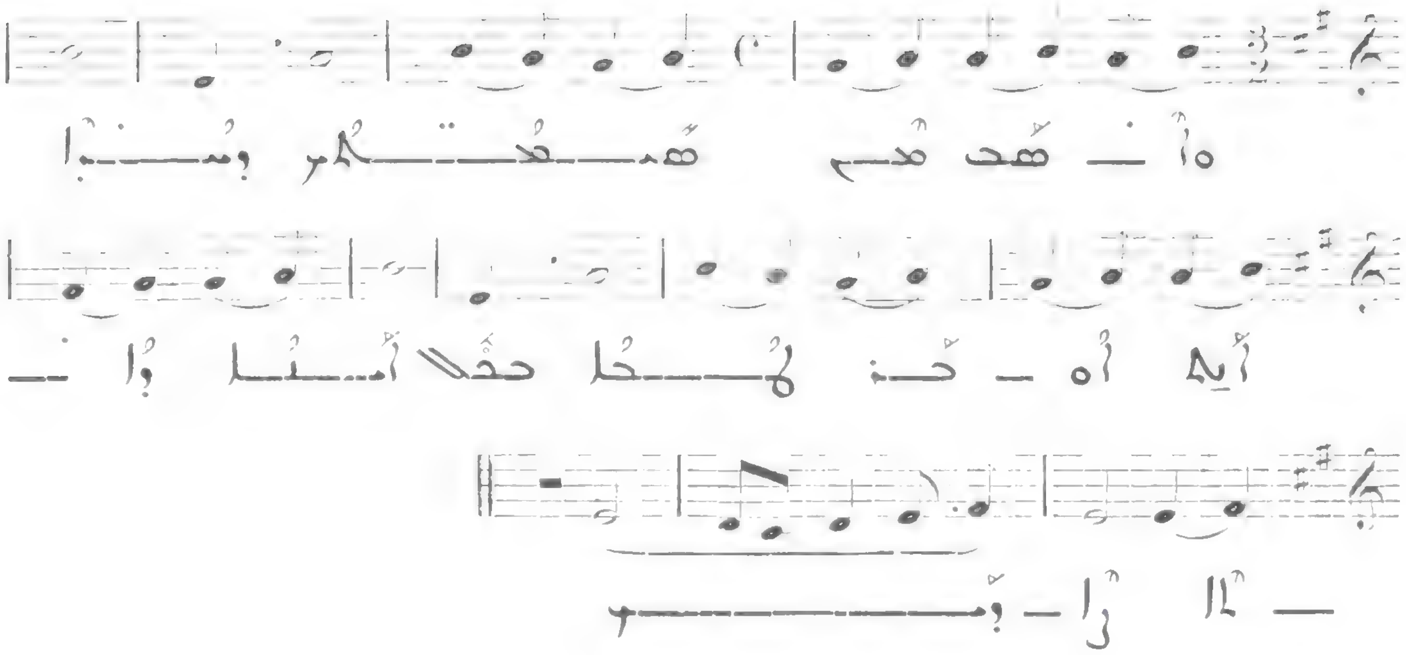




580 ܩܘܒܠܐ ܕܐܦܣ ܠܟ ܡܪܢ

Allegro



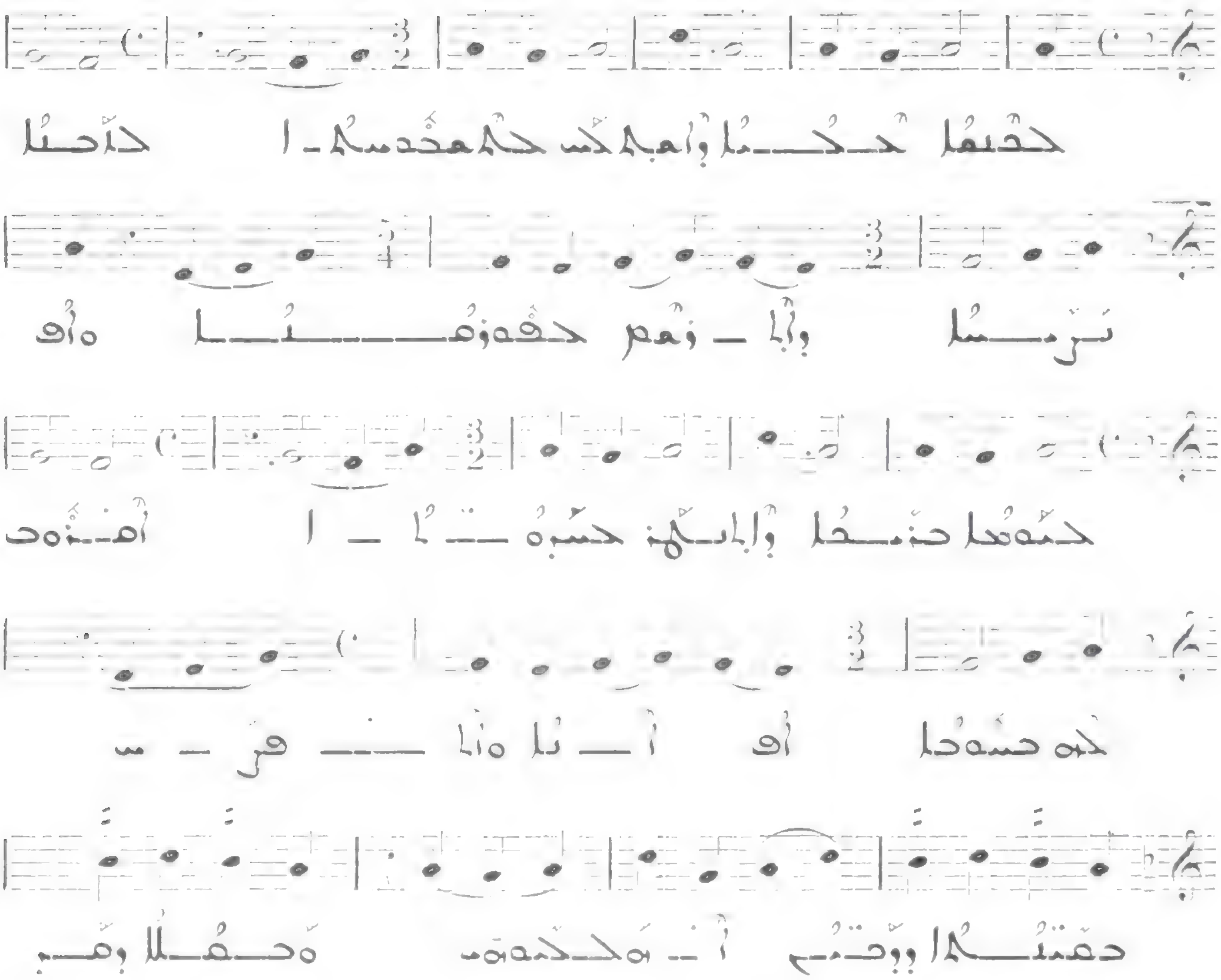


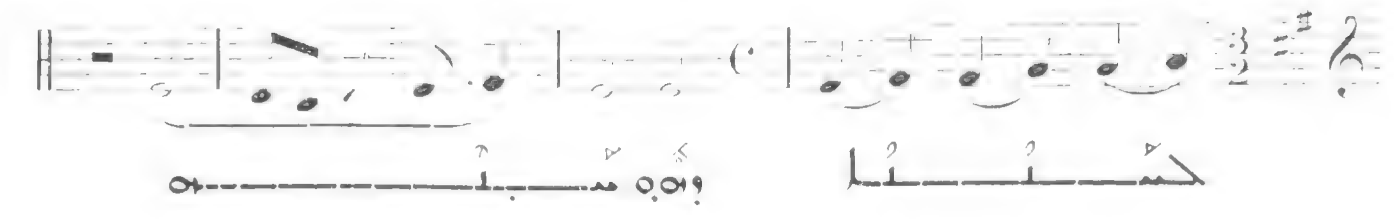
ܫܘܒܚܐ ܕܒܬܘܠܬܐ ܒܬܘܠܐ

579

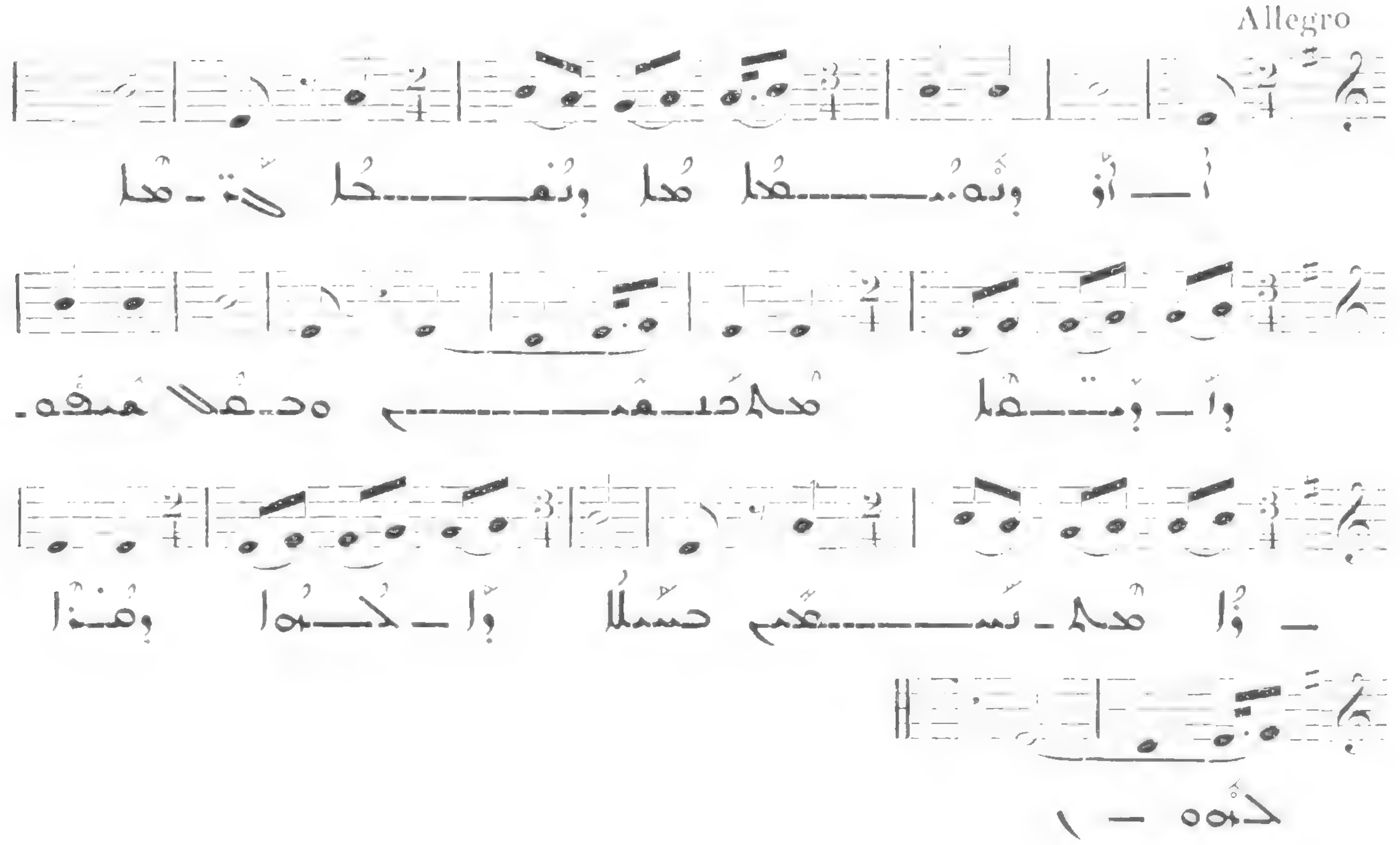
All. moderato

(III)

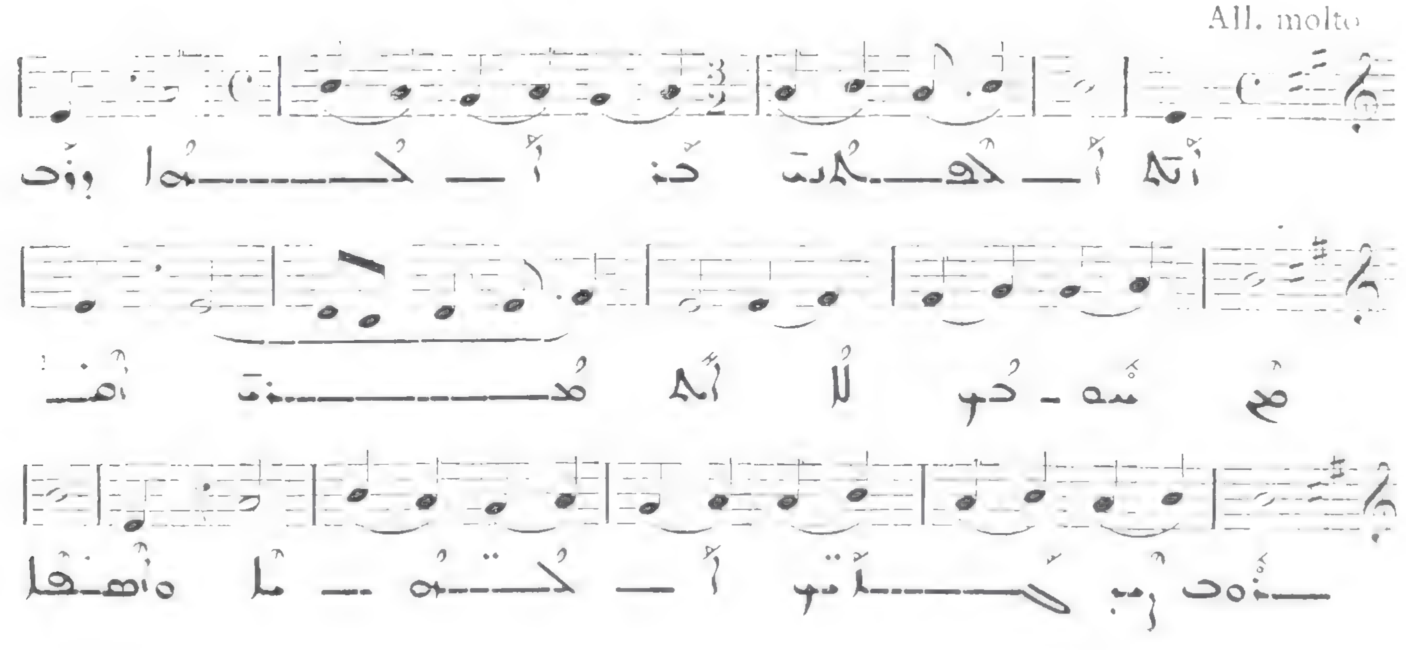


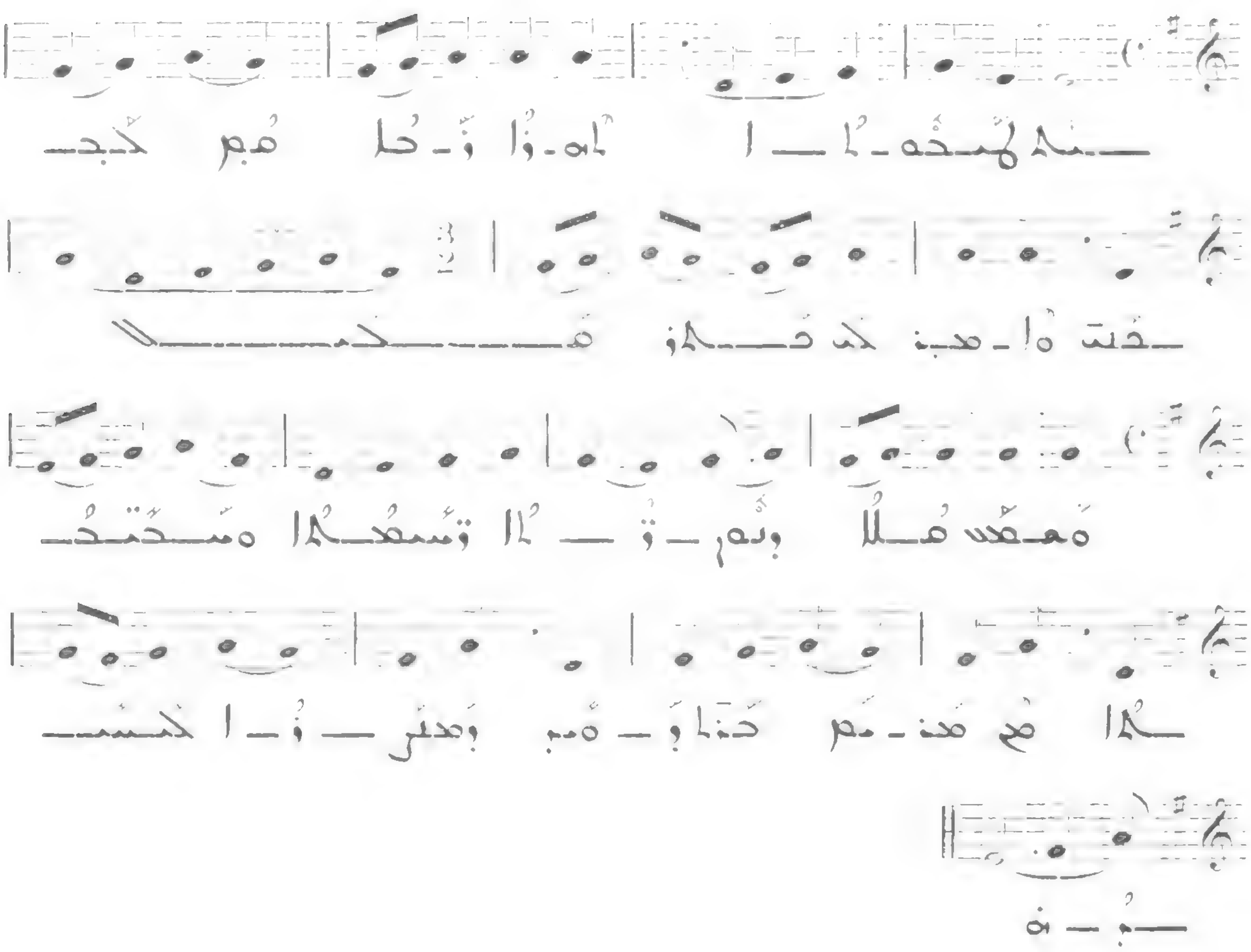


ܫܘܒܚܐ ܕܒܥܘܬ̈ܐ ܐܘ ܐܪܙ ܕܢܘܣܦܐ 577



ܫܘܒܚܐ ܕܐܢܐ ܠܠܘܩܒܠܟ 578

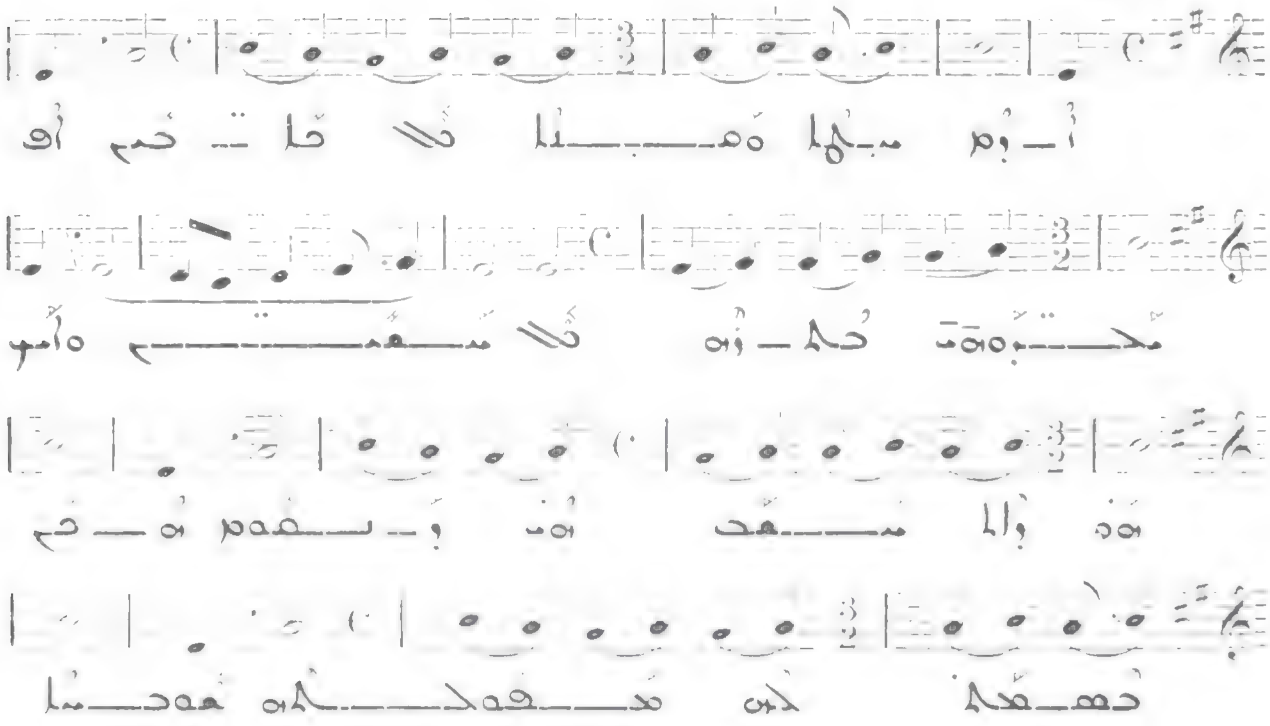




ܫܘܒܚܐ ܕܐܝܟ ܚܝܠܐ

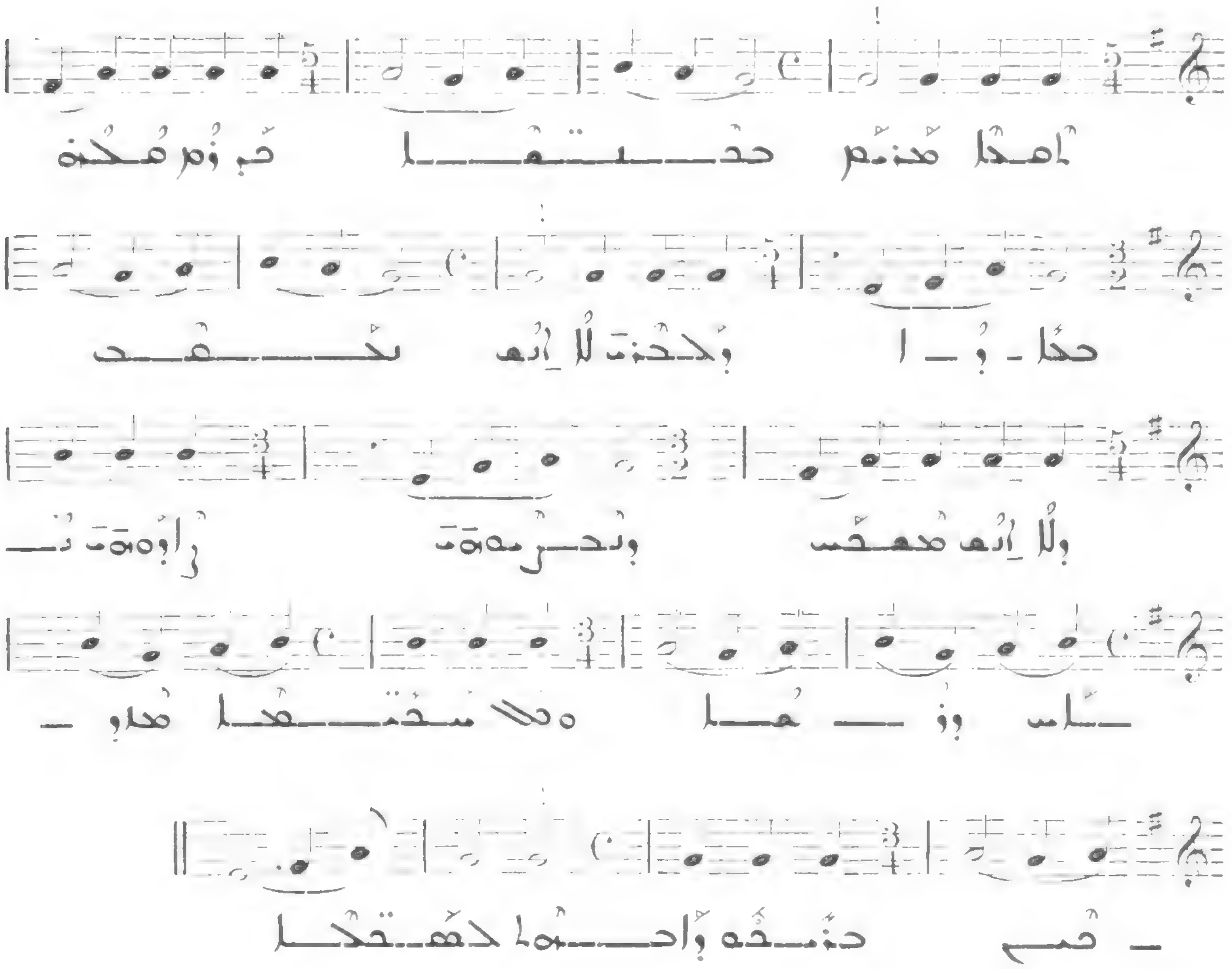
576

All. molto



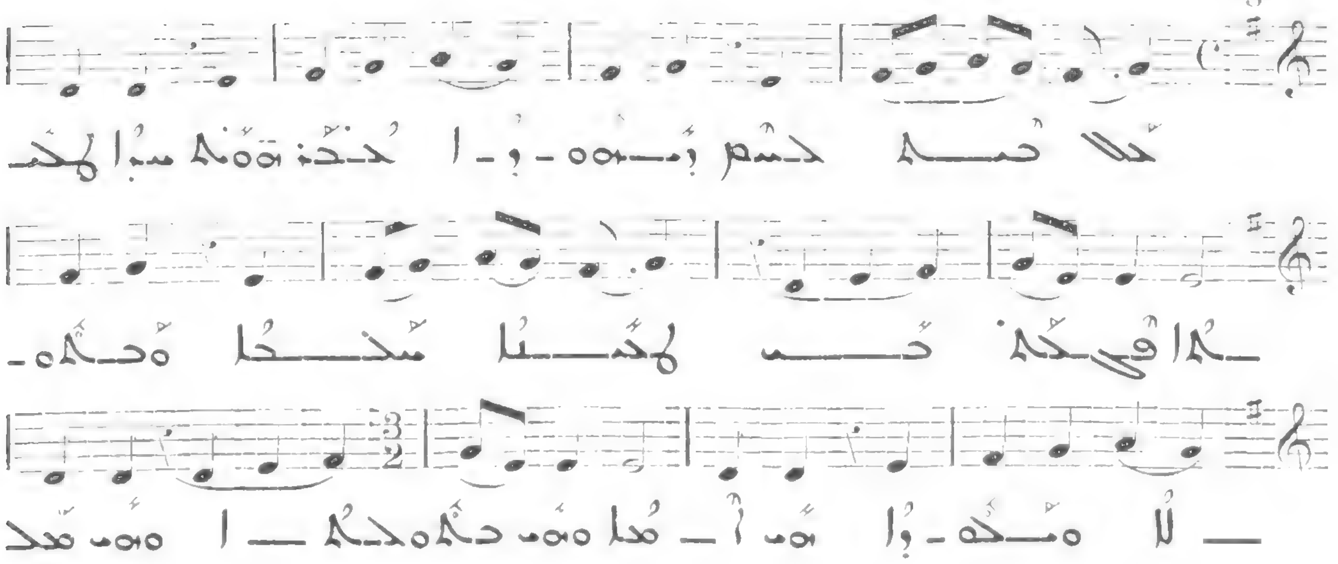
ܡܫܒܚܐ ܕܐܘܪܗ ܒܥܕ̈ܬܐ ܐܘ ܐܡܬܝ ܡܕܢܚ 574

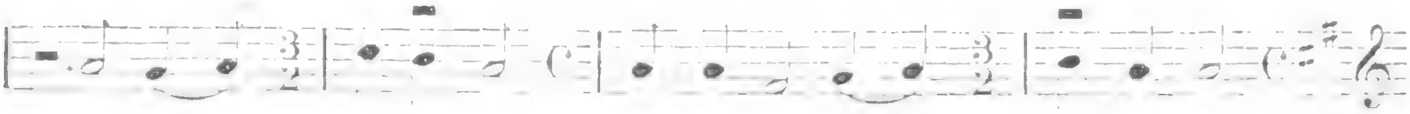
All. molto



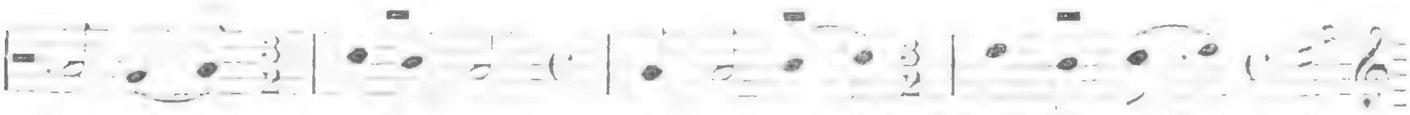
ܡܫܒܚܐ ܕܡܪܝ ܒܢܘܡܐ ܐܘ ܟܠ ܩܢܐ ܠܫܡ ܕܢܘܗܪܐ 575

Allegro

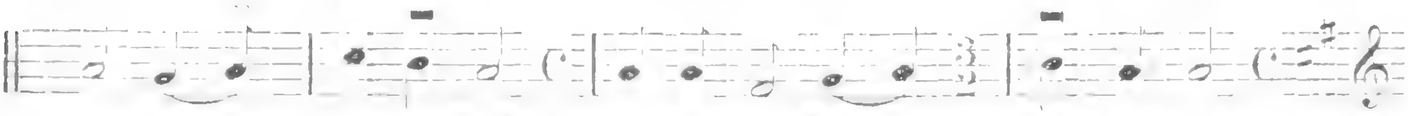




ܐܳܘ ـ ܟܽܘܟܒܳܐ ܕܰܢܚ ـ ܡܶܢ ܒܰܝܬ ـ ܠܚܶـܡ ܐܳܘ ـ ܚܳܙܶܐ ܠܶܗ ܒܰـــܡܳܐ



ܐܳܘ ܢܽܘܗܪܳܐ ܕܰܢܚ ـ ܪܳܐ ܒܶܝܬ ـ ܠܚܶܡ ܕܰܝܬܶܝܗ ܒܥܽܘ ـ ܗܕܳܐ



ܐܶـــ ܢܳܐ ܐܝܬܝ ܠܢܰـــܚܬܳܐ ܕܒܪܳܐ ܢܚܬܳܐ ܡܫܰܒܚܳܐ ܠܶܗ

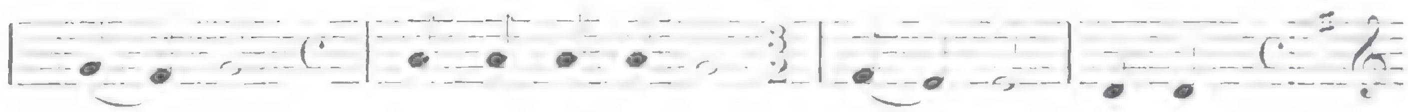
ܐܰܦܢܳܐ ܕܶܝܢ ܘܳܐܫܟܰܚ ܚܰܕܽܘܢ. ܘܰܢܽܘܢܳܐ ܠܚܰܕܬܳܐ

ܐܰܝܟ ܡܰܪܢܽܘܬ ܡܶܢ ܡܬܽܘܠܳܕܽܘ (ܒܩܠܐ ܡܫܚ) 572

(Cf. N° 566 567)

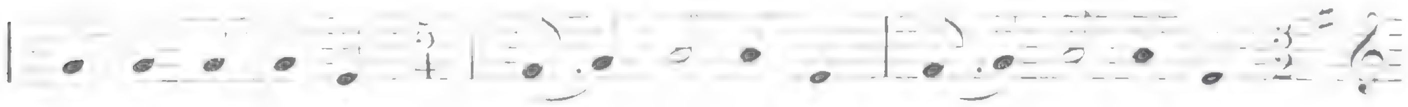
ܣܽܘܒܳܪܬܳܐ ܕܡܰܘܠܳܕܳܐ ܕܰܒܪܳܐ ܕܝܰܬܺܝ 573

All. molto



ܒܡܰܘܠܳܕܶܗ ܕܰܒܪܳܐ ـــ ܗܳܐ ܡܰܠܰܐܟܶܐ ܗܽܘ ـ ܠܠܽܘ ـــ ܫܰܒܰܚ ـــ

ܫܽܘܒܚܳܐ ܒܪܽܘܡܳܐ ـــ ܠܳܐ ܠܳܗܳܐ ܢܶܬܒܰـــܣܰܡ ܒܰܫܡܰـــ



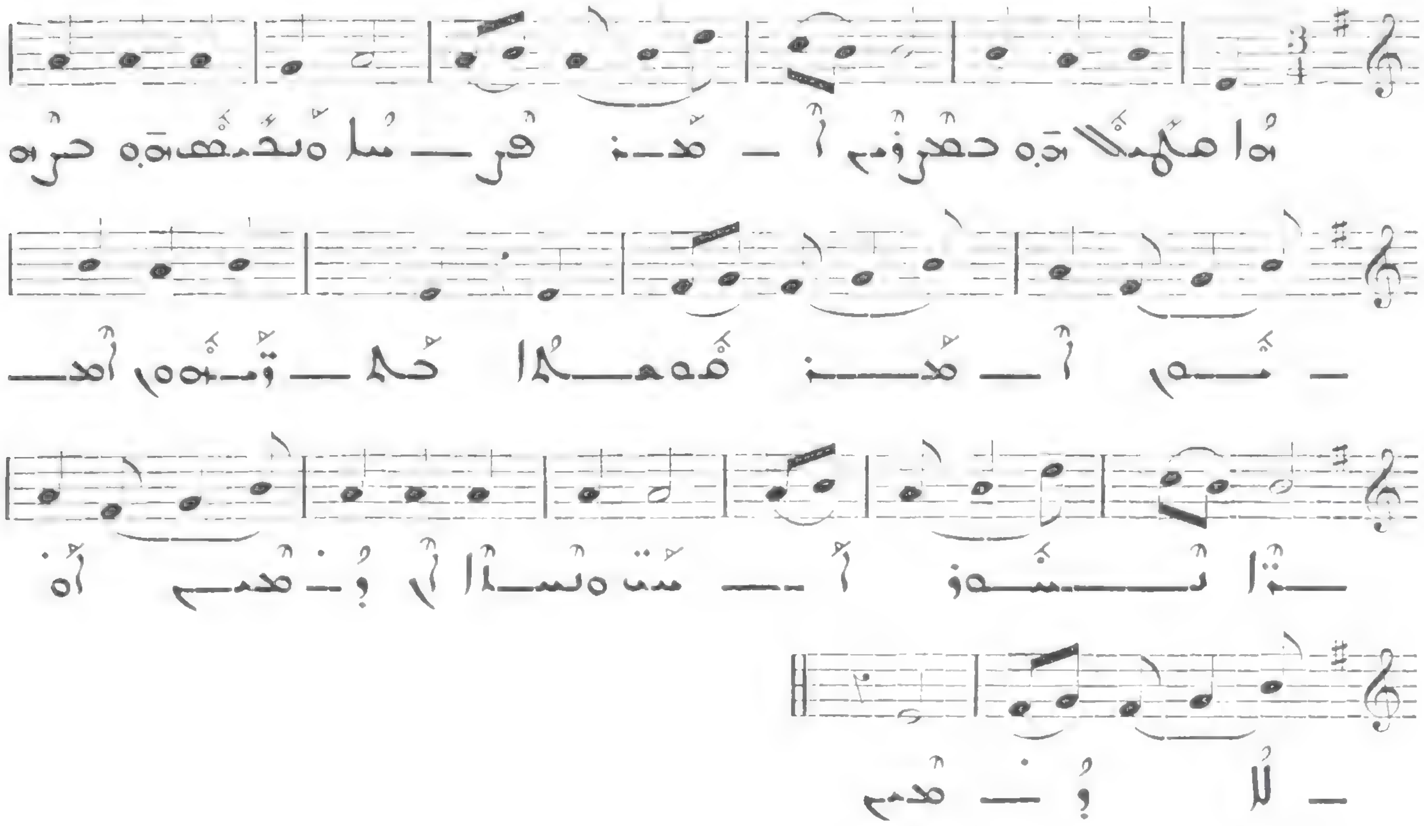
ـــܝܳܐ ܘܰܫܠܳܡܳܐ ܒܰـــܐܰܪܥܳܐ ܒܰܒܢܰـــܝ ܢܳـــܫܳܐ ܘܰܣܒܰܪܬܳܐ ܕܰܛܳܒܳܐ

ܐܳـ ܠܶـــܠܽܘܝܳܐ

ܡܡܫܚܠܐ

569

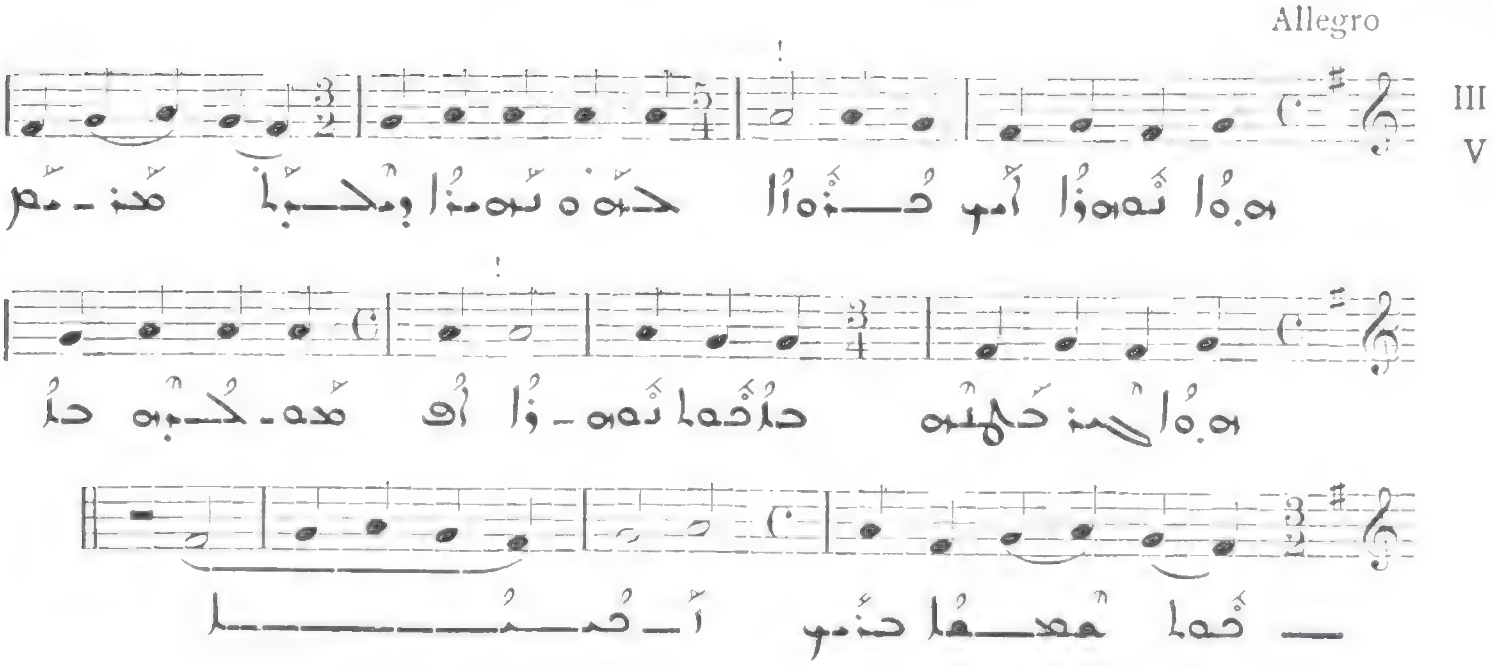
Allegro molto



ܫܘܒܚܐ ܕܗܘܐ ܢܘܗܪܐ ܐܝܟ ܒܪܬܐ

570

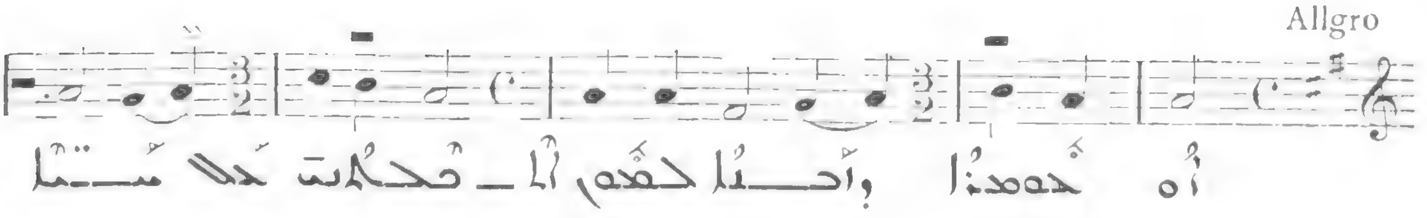
Allegro

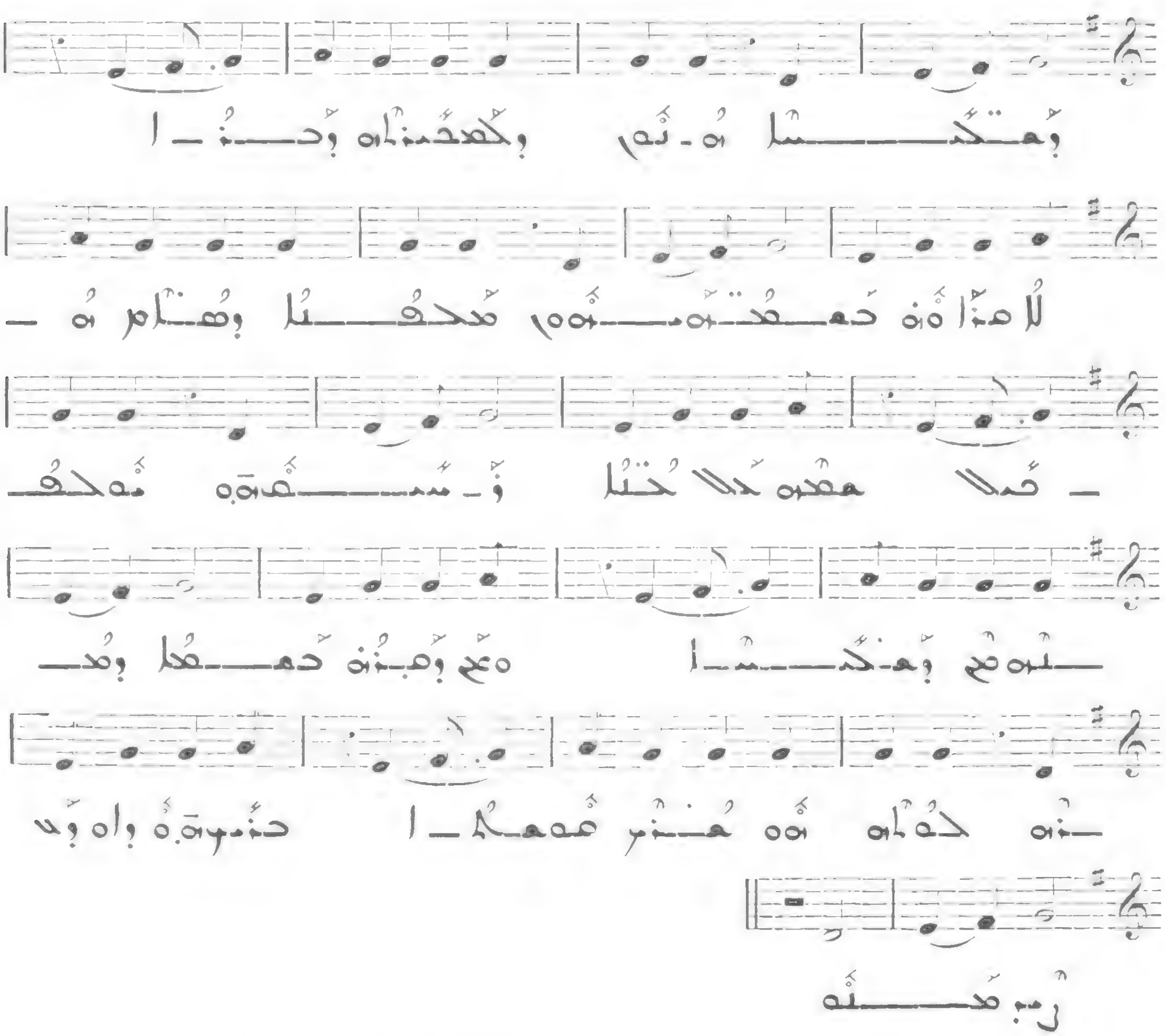


ܫܘܒܚܐ ܕܐܘ ܒܘܣܡܐ ܕܐܒܐ

571

Allgro

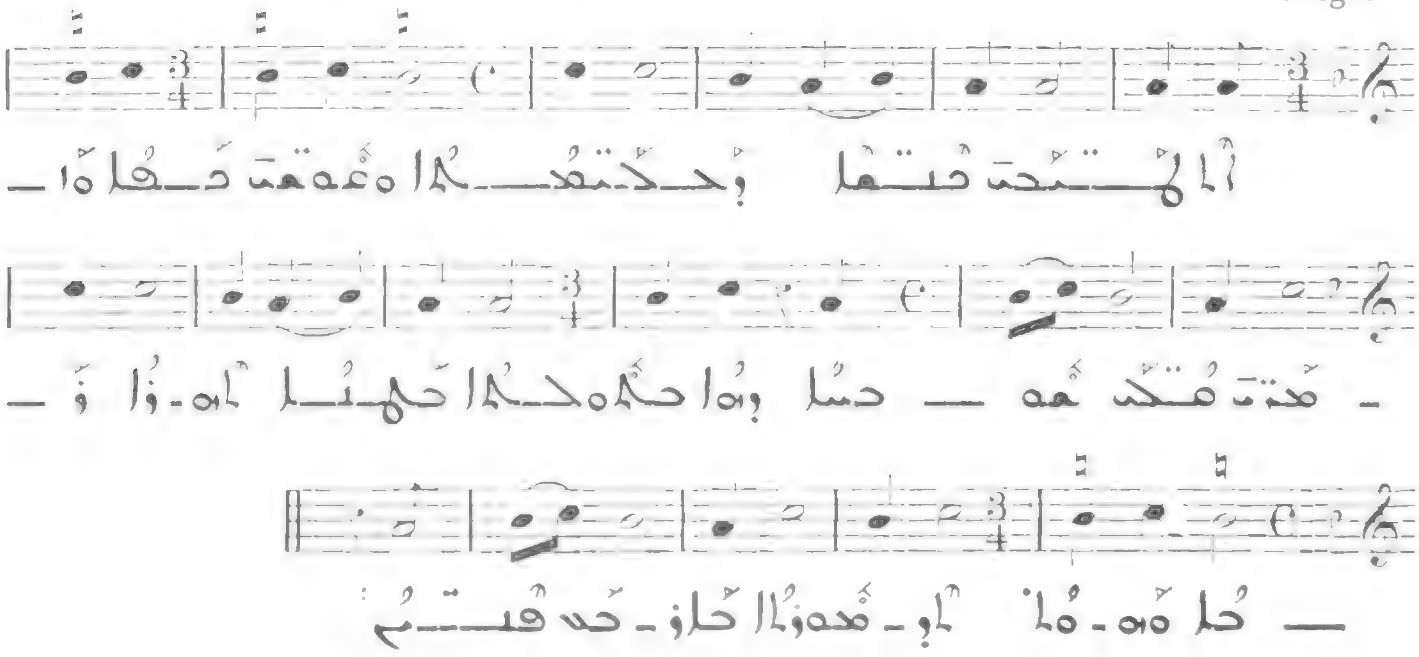


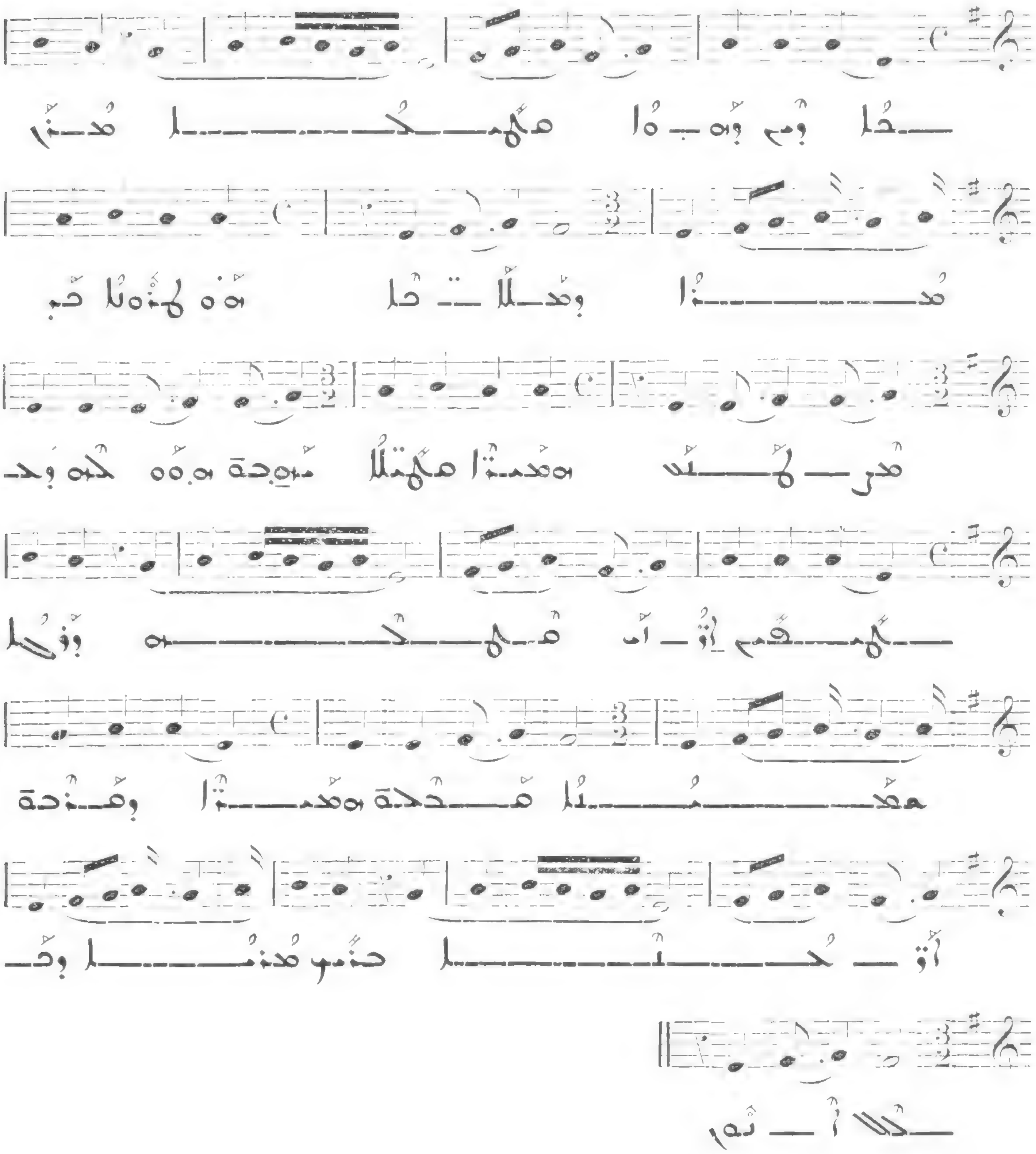


568 ܫܒܚܬܐ ܕܡܘܬܒ ܠܟ ܕܝܢܐ· ܐܘ ܗܘܐ ܡܬܝܒܠ ܗܘ ܒܥܕܪܢܝ

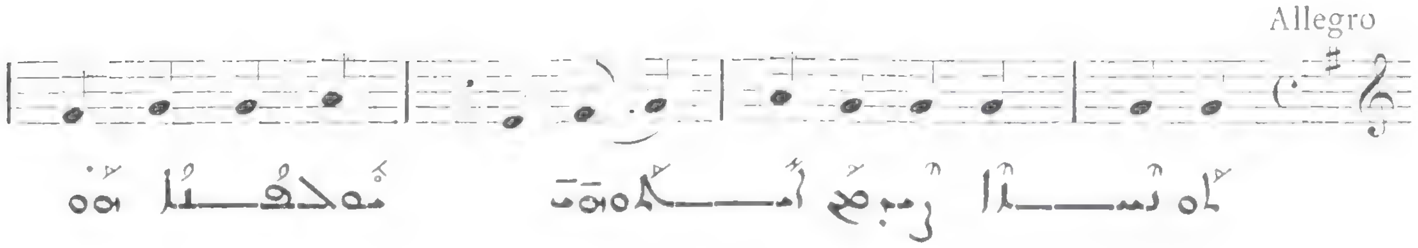
Allegro

III

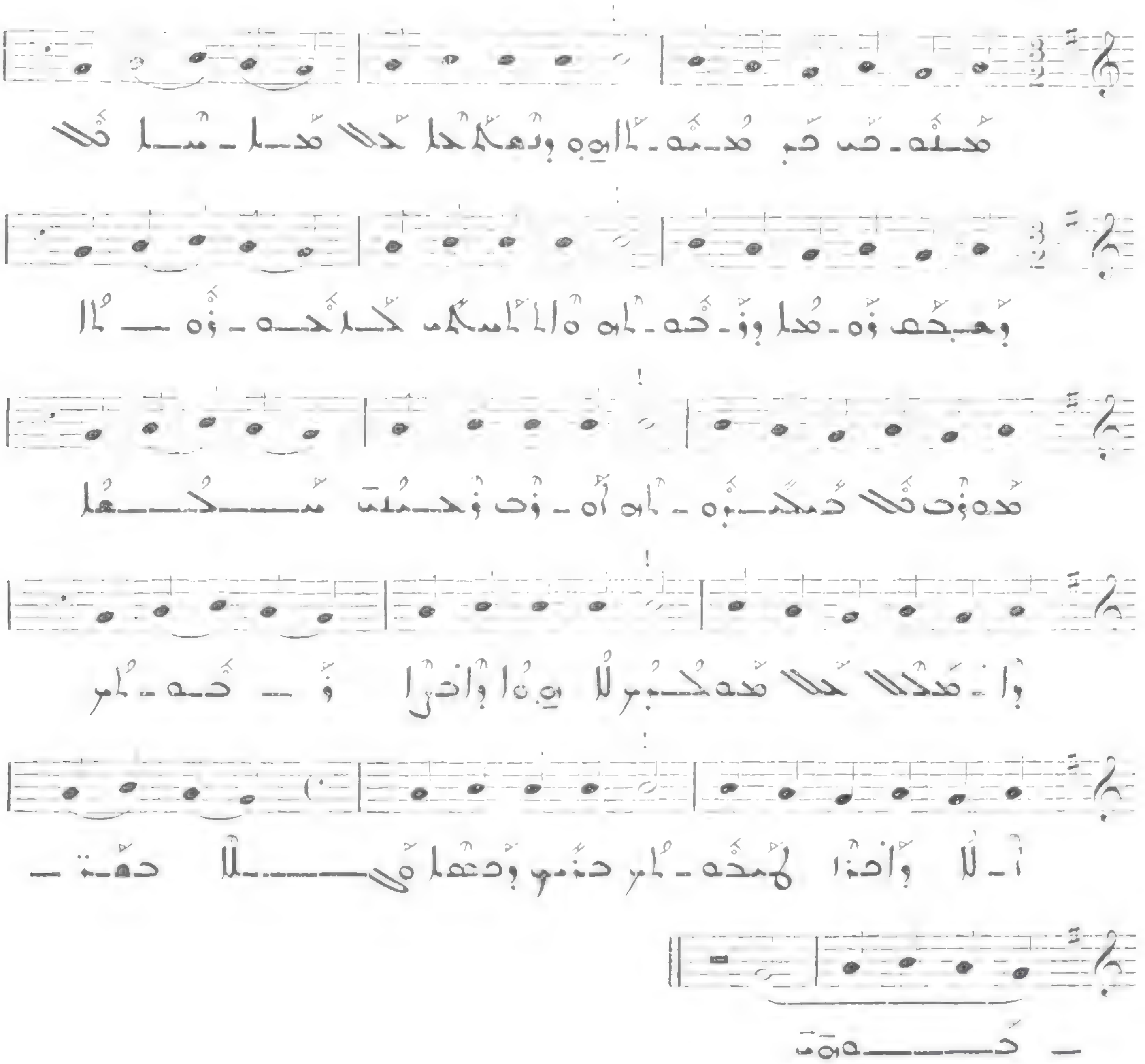




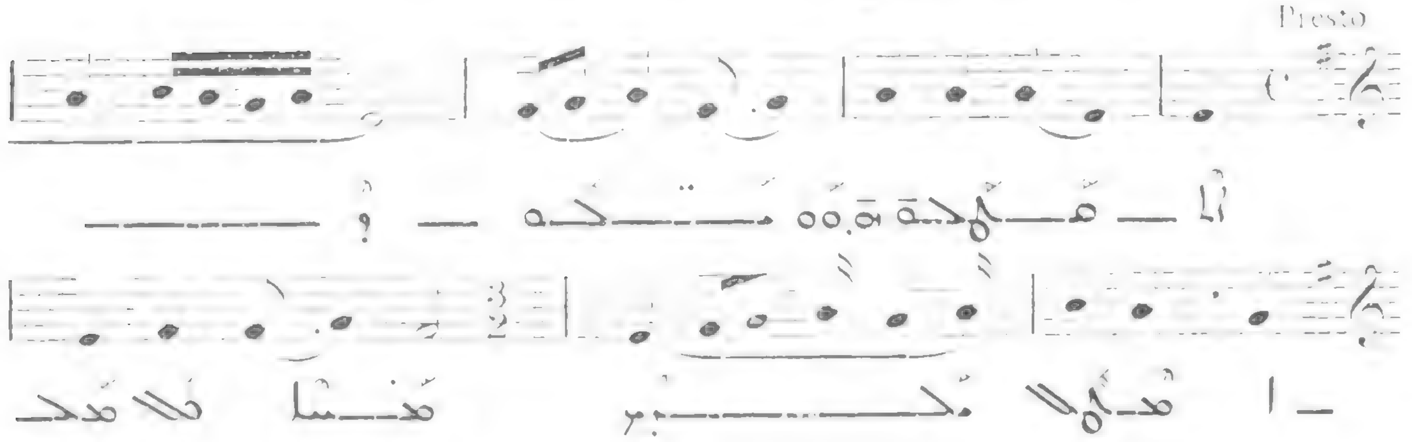
67
(bis)

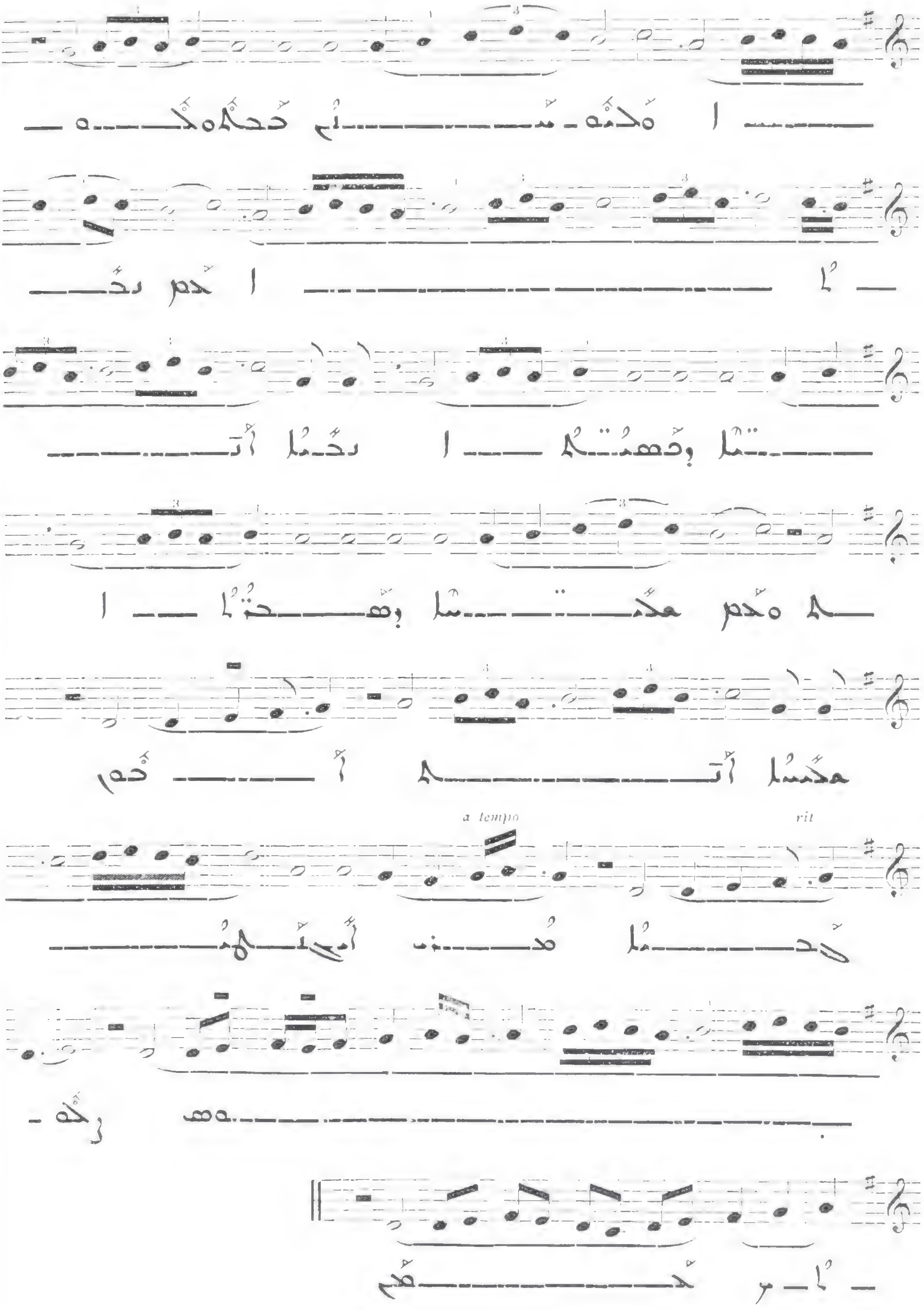


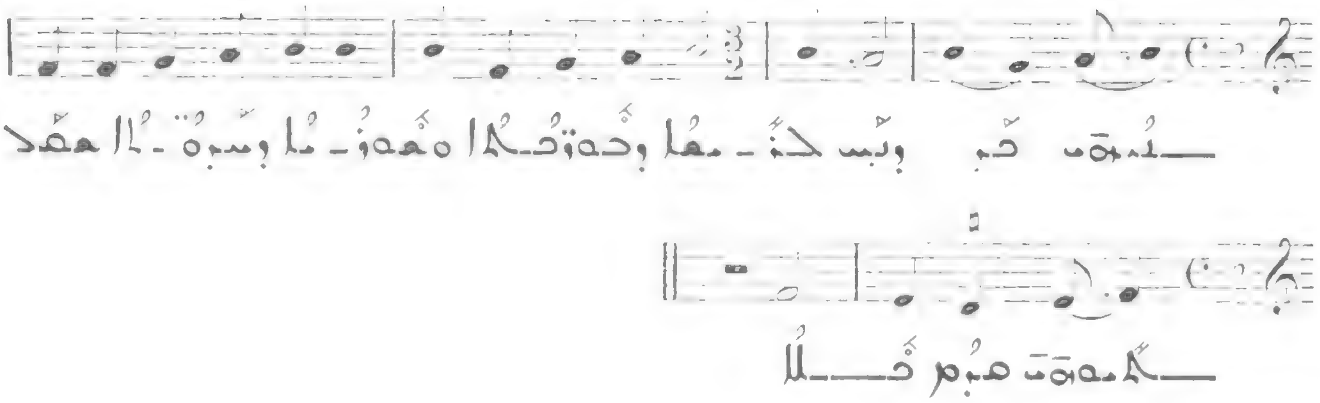
566 ܫܘܒܚܐ ܕܐܠܗܘܬܐ ܩܘ ܩܘܠܐ : ܡܫܘܒܚ ܗܘ ܡܫܝܚܐ



567 ܫܘܒܚܐ ܡܘܪܢܝܐ ܕܐܠܗܘܬܐ ܩܘ ܩܘܠܐ

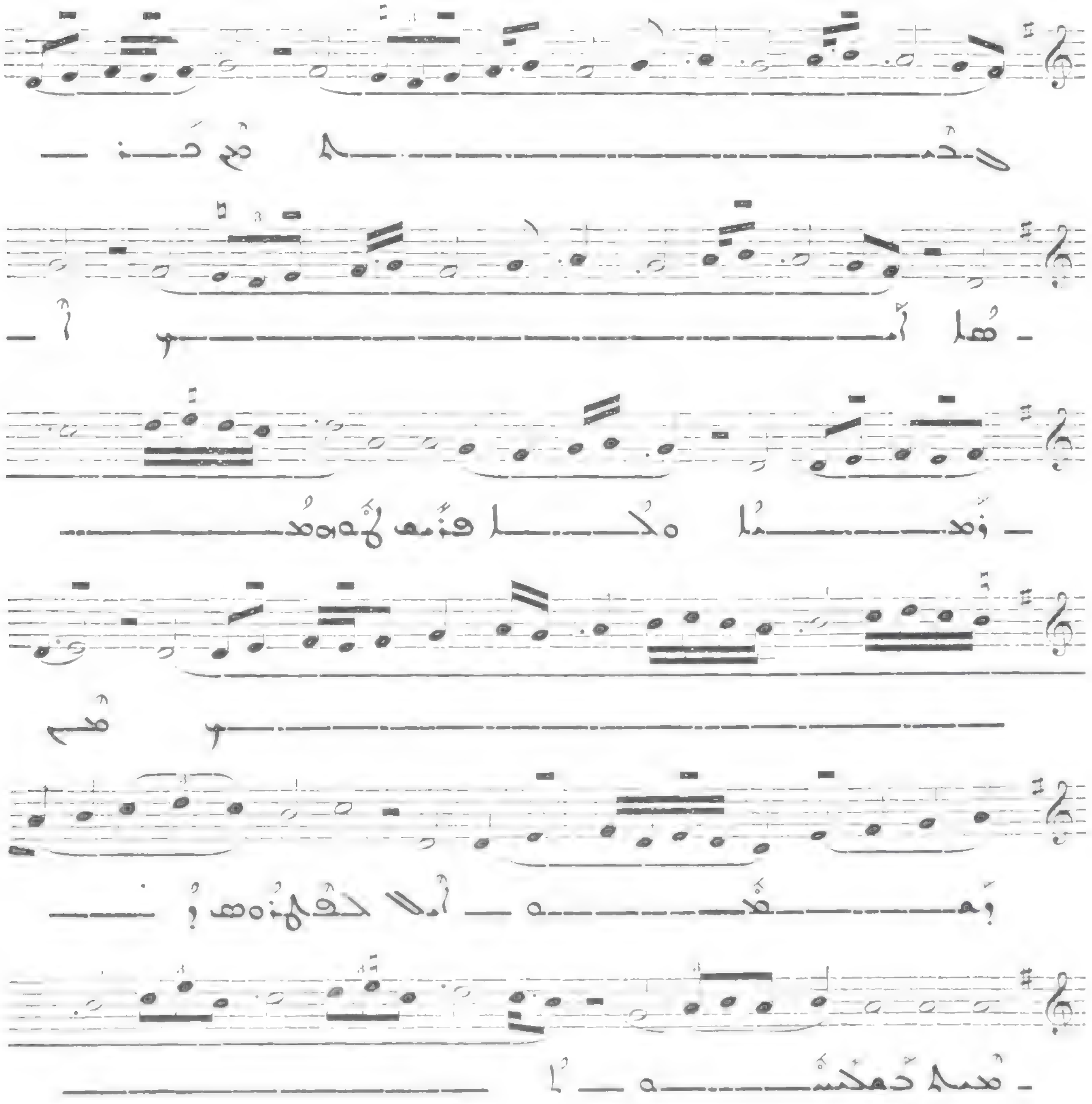


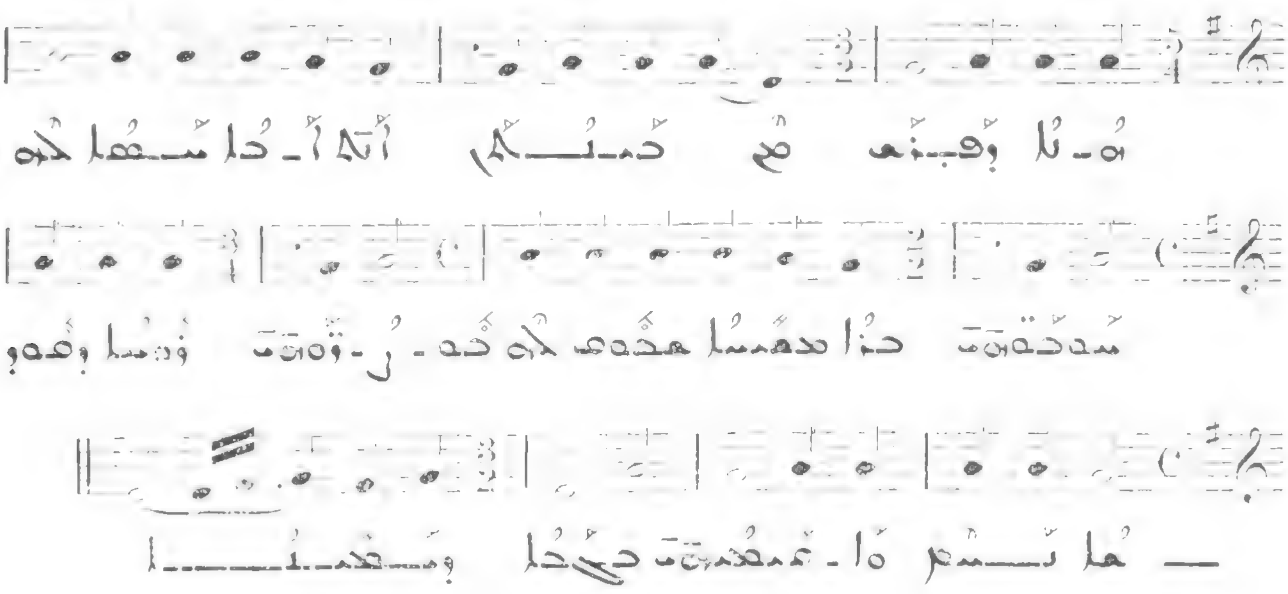

rit
a tempo



565

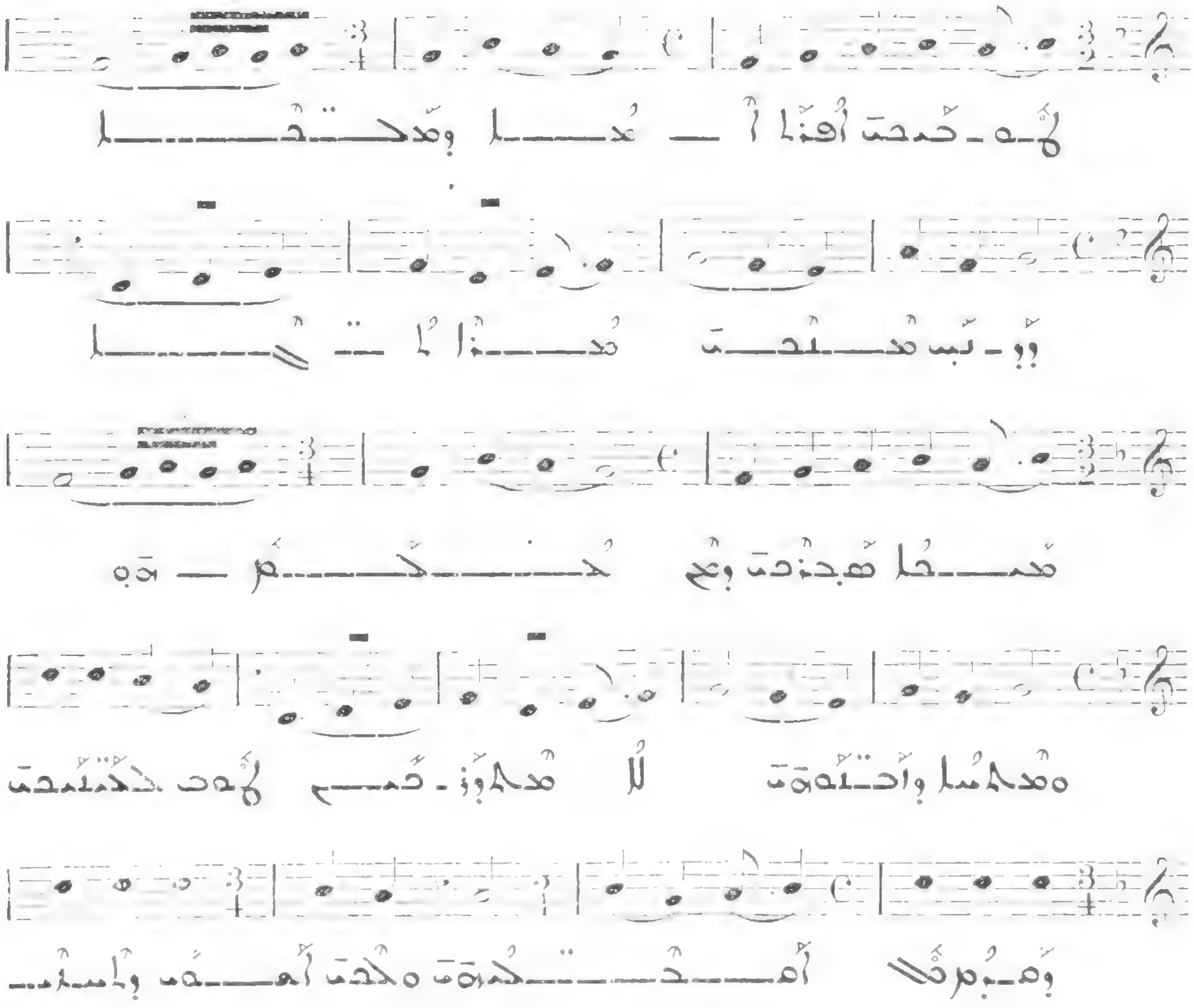
Allegretto
(Quasi ad lib.)





564 (bis)

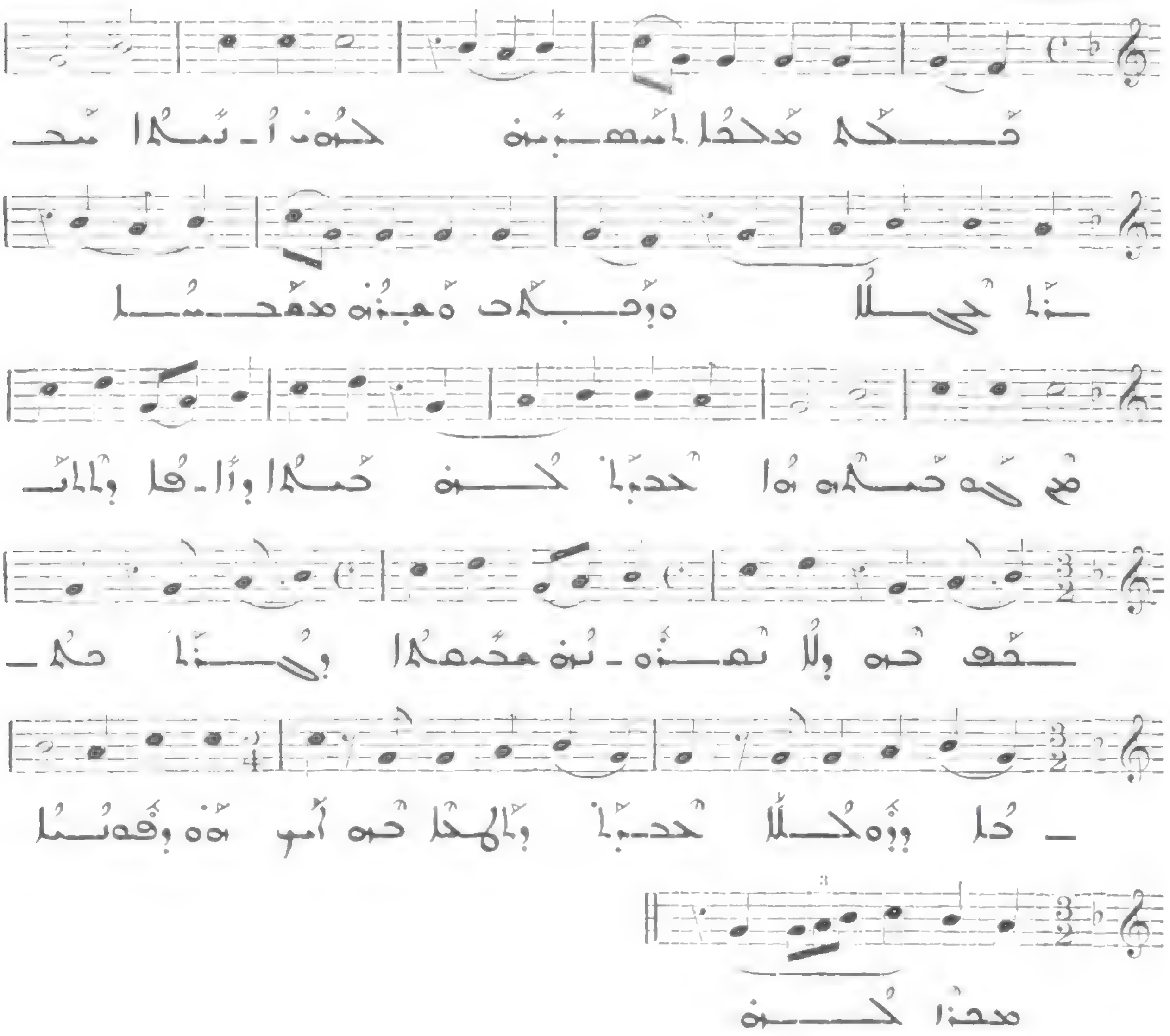
Allegro



563 (bis)

ܫܘܒܚܬܐ ܕܥܠܡ ܡܫܒܚܐ

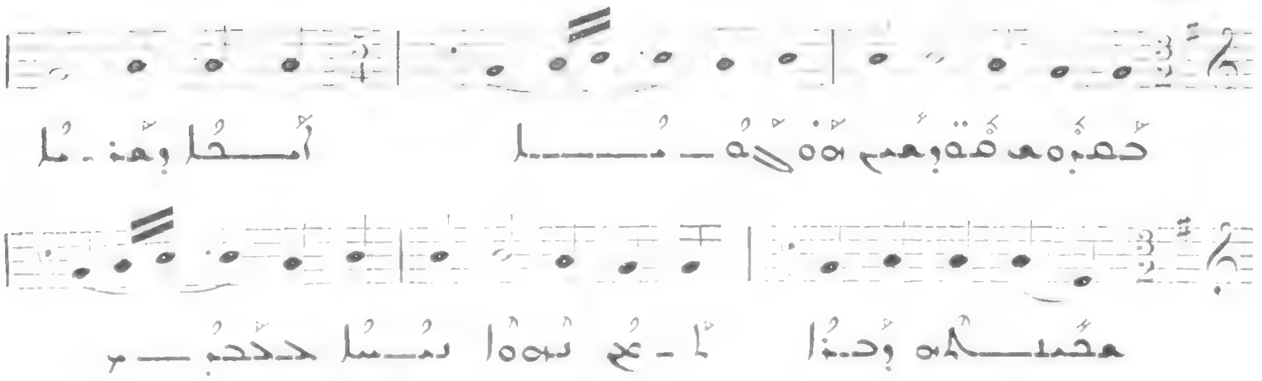
Andantino

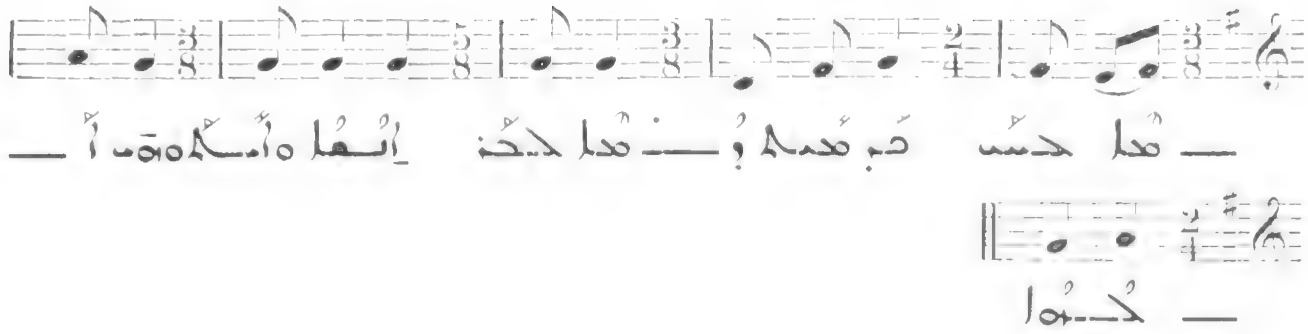


564

ܫܘܒܚܬܐ ܕܬܘܠܡܝܕܐ ܐܦܪܝܐ : ܒܥܕܘܢ ܩܘܕܫܝܢ

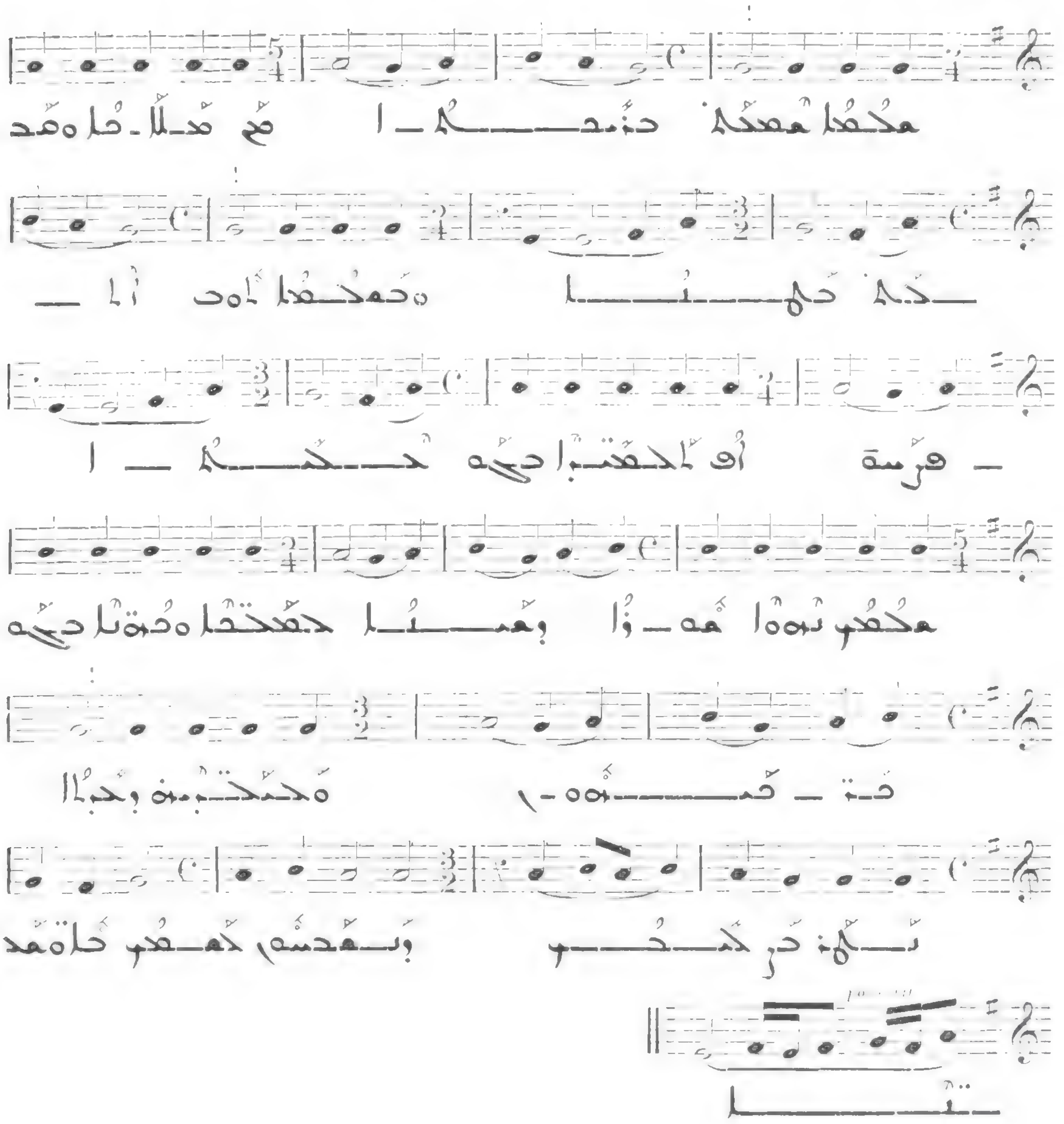
Allegro

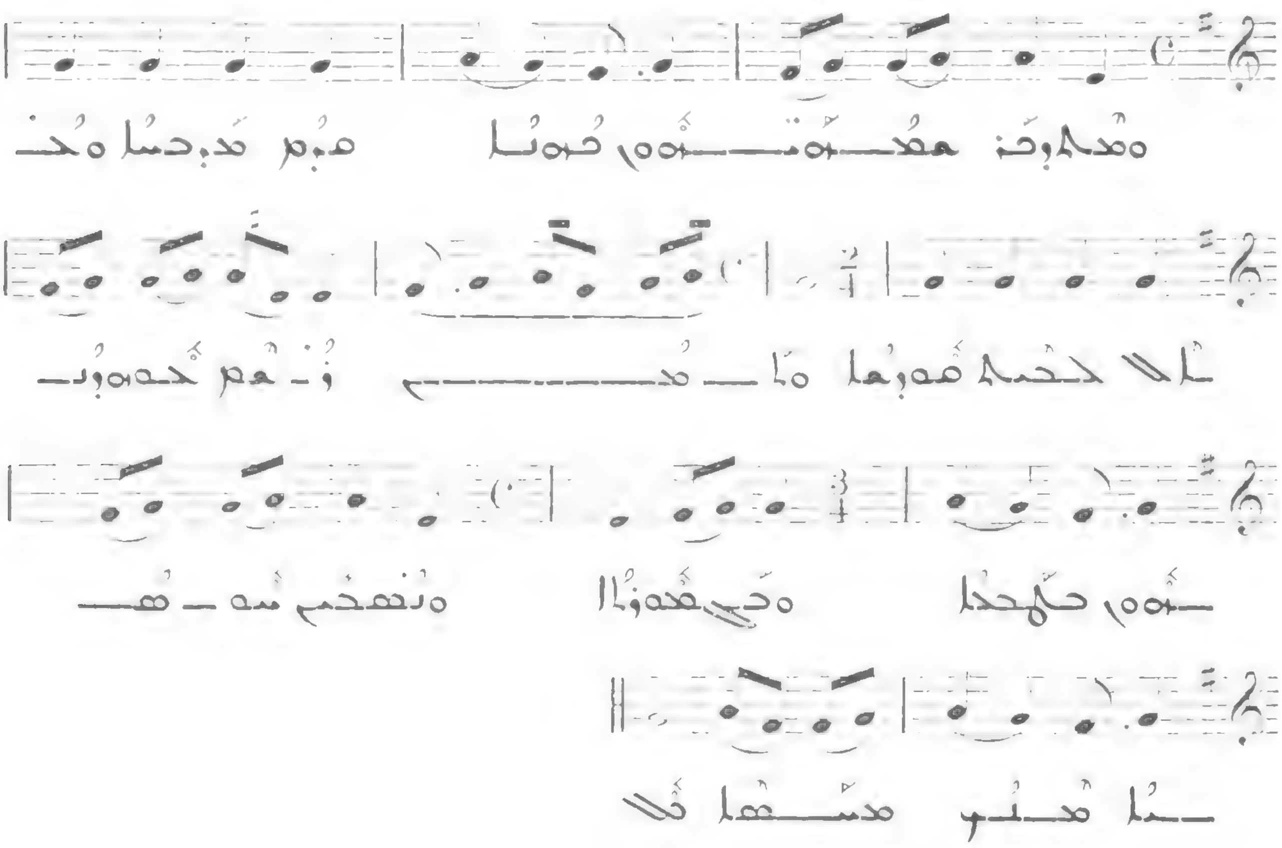




563 ܫܘܒܚܬܐ ܘܟܠܗ ܡܫܒܚܐ : ܡܫܒܚܐ ܡܫܒܚܬ ܒܬܫܒܚܬܐ

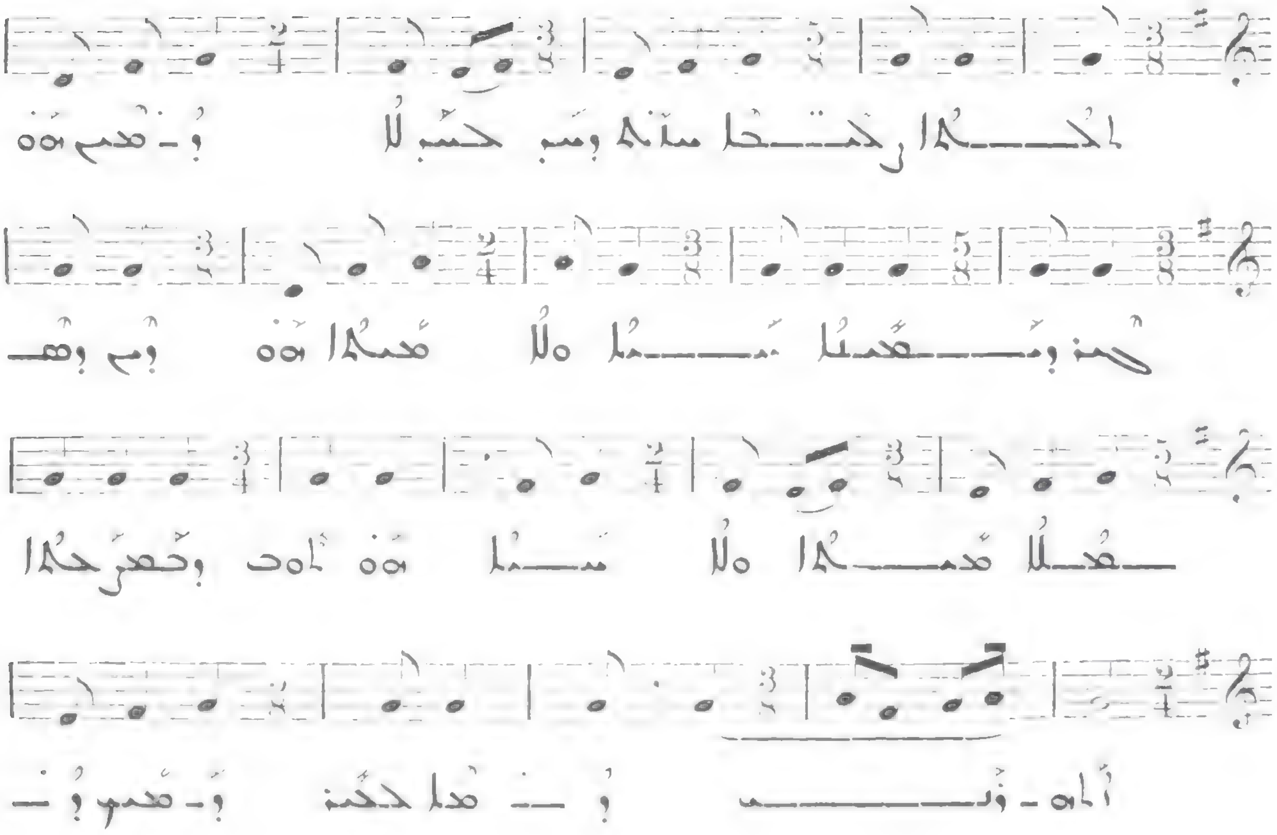
Presto





ܣ 562

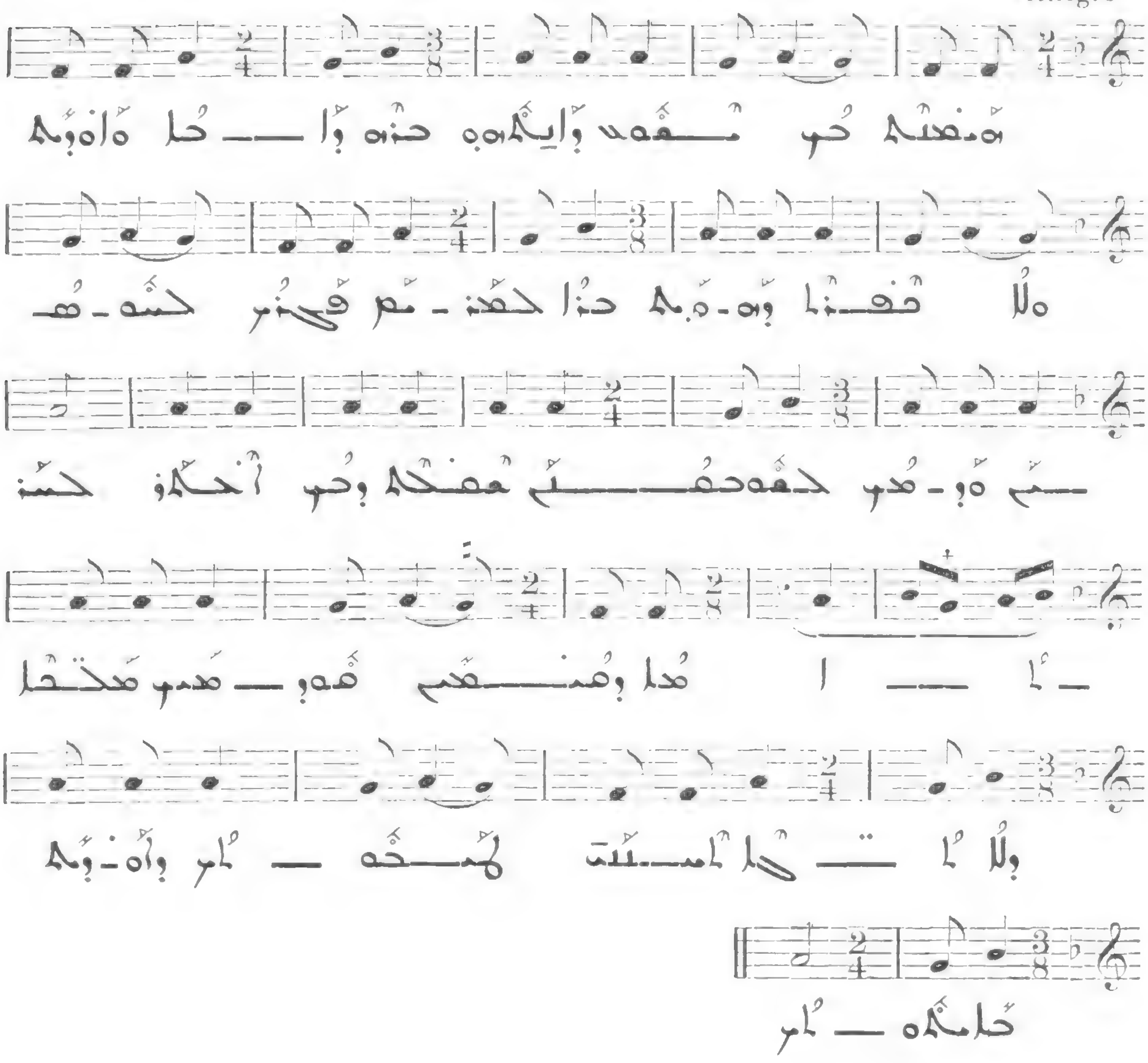
Allegro



ܗ

560

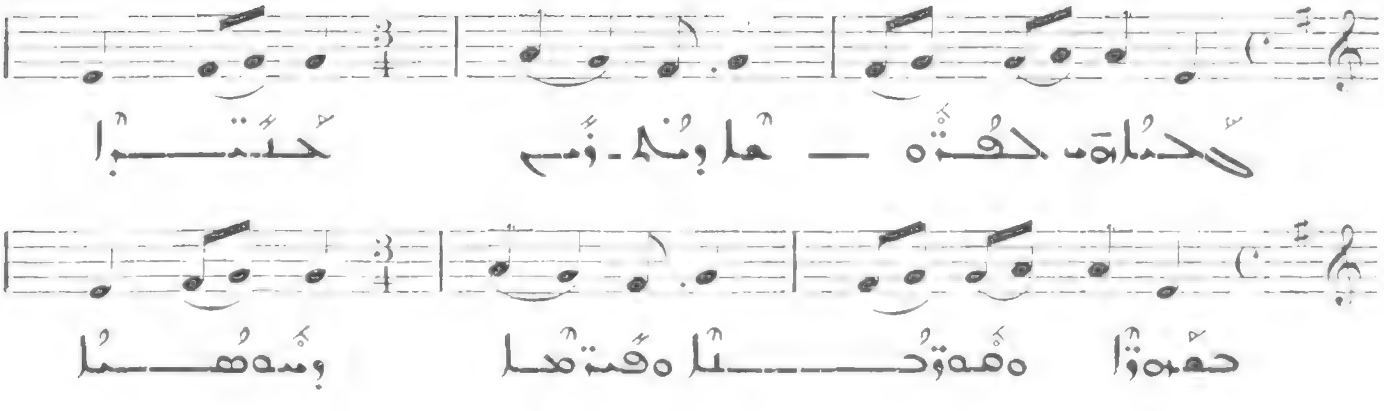
Allegro

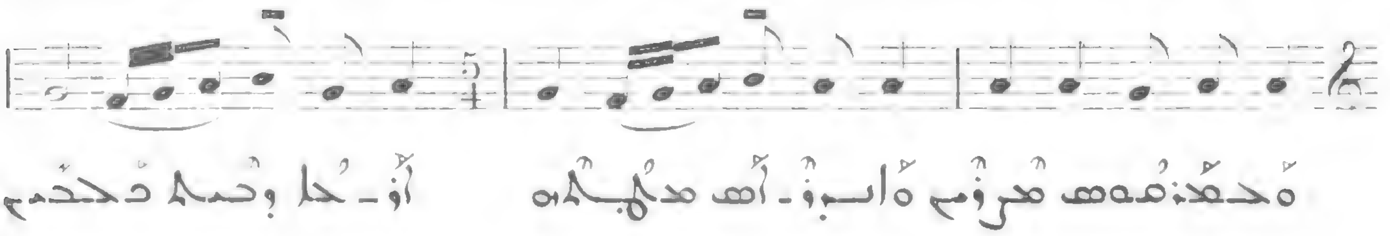


ܘ

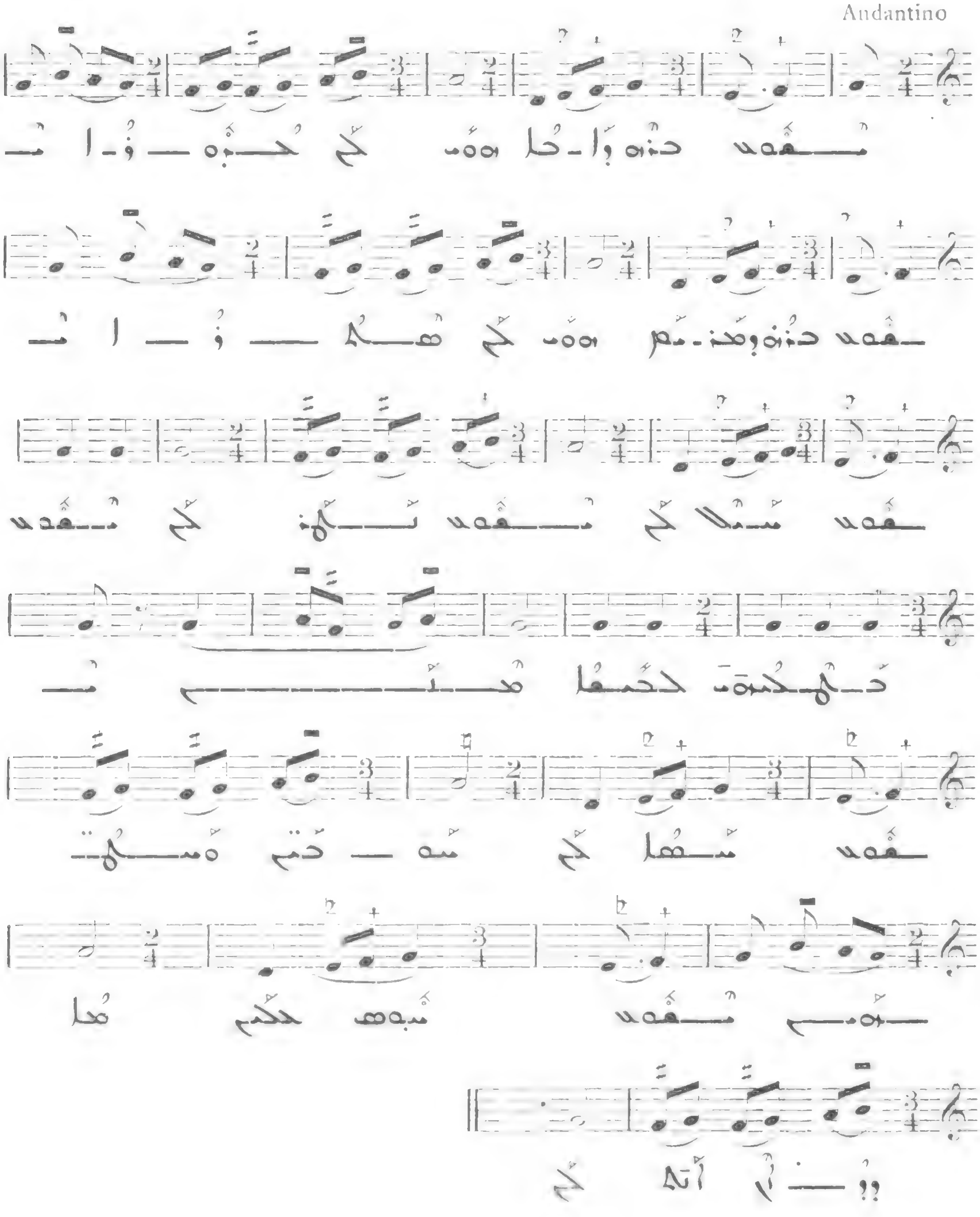
561

Allegretto





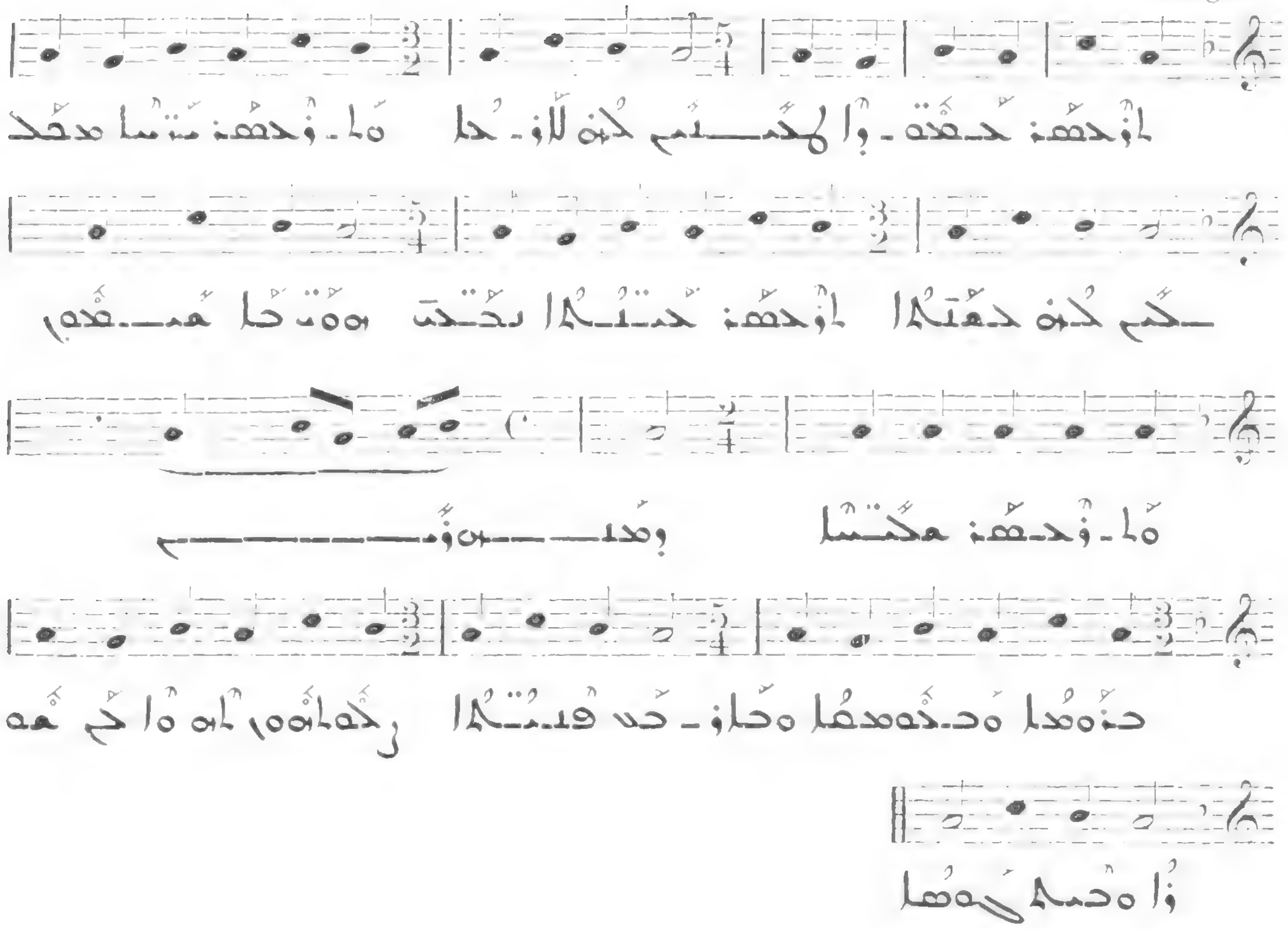
ܗ 559



557

Allegro

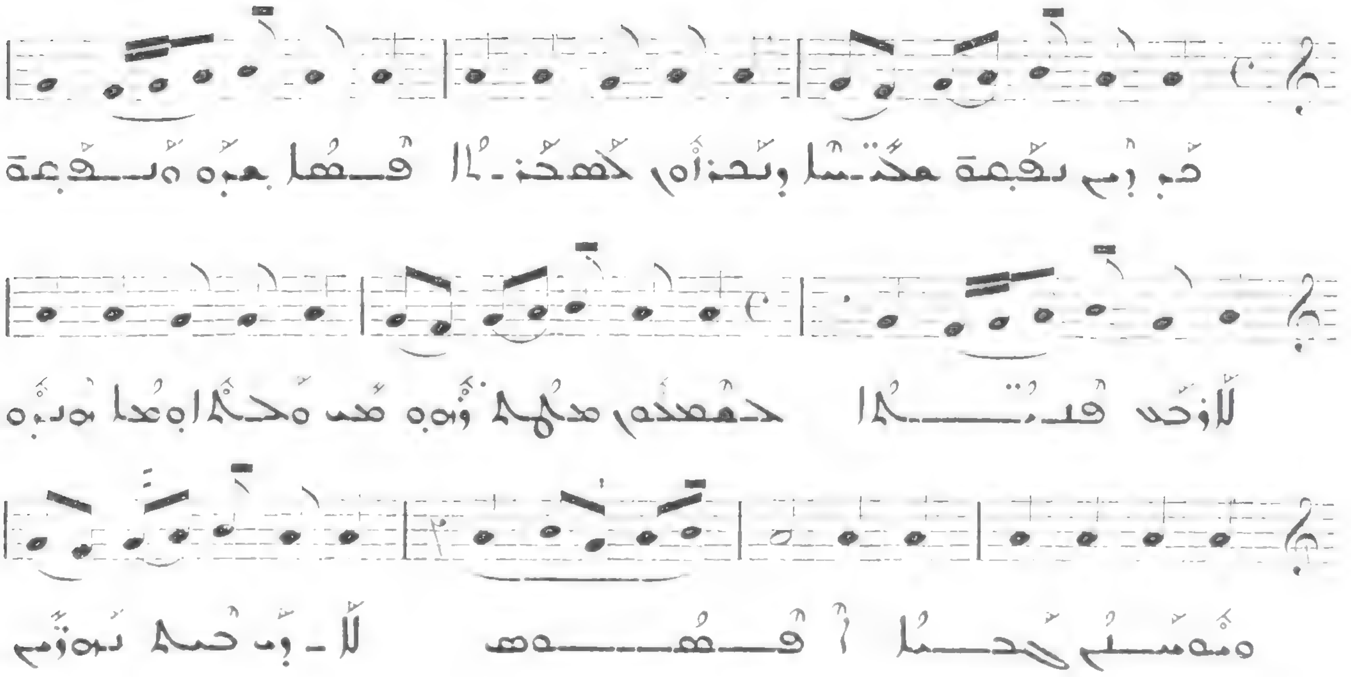
I

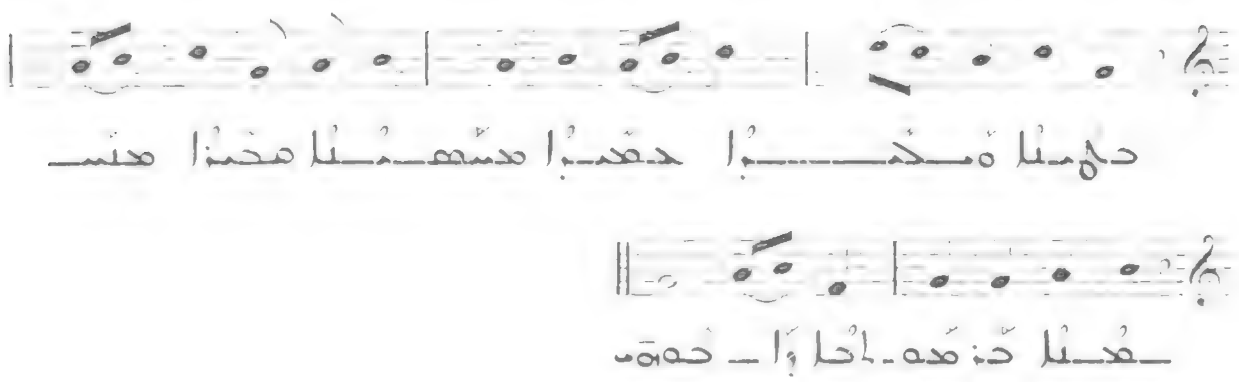


558

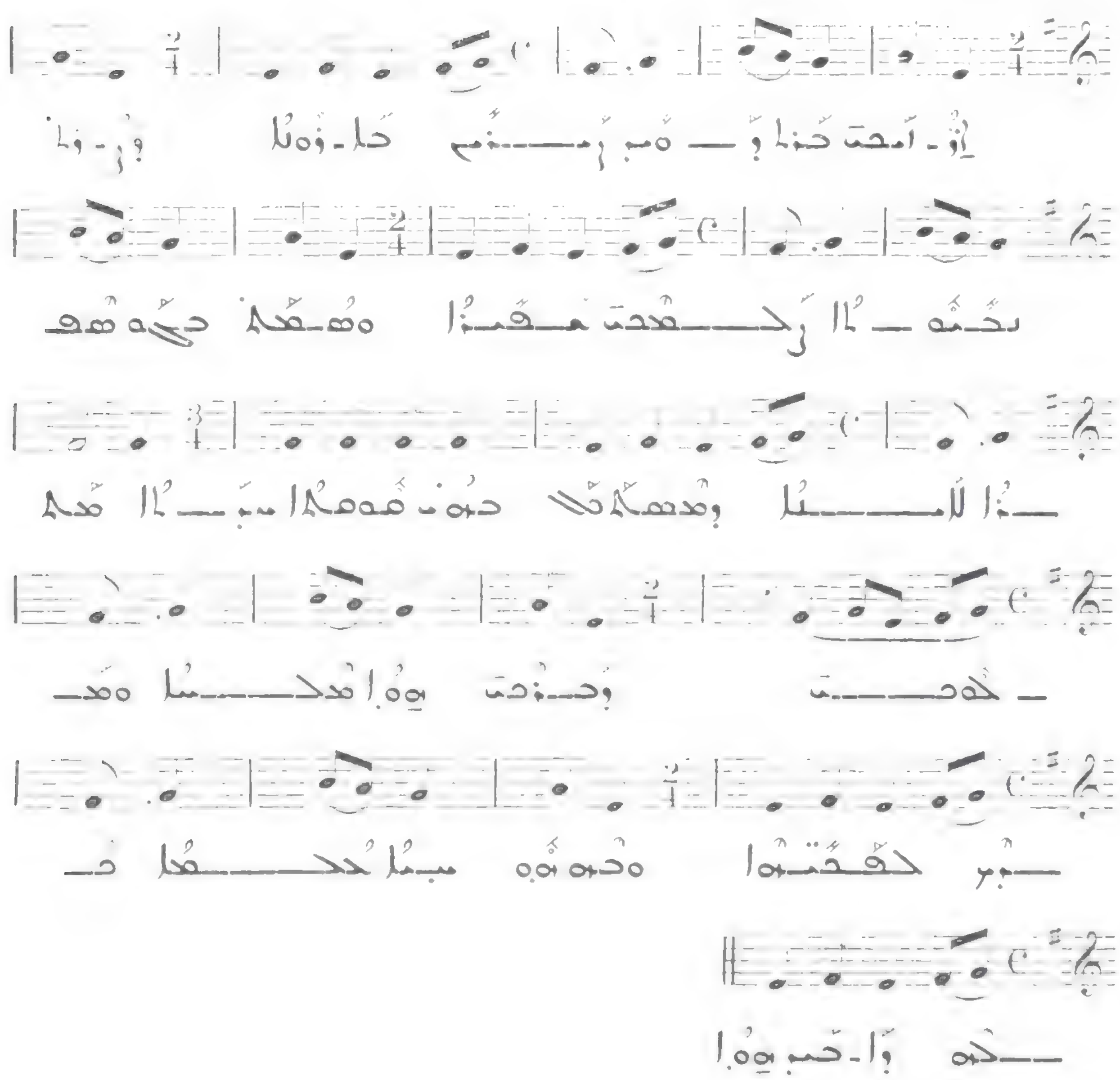
Andante

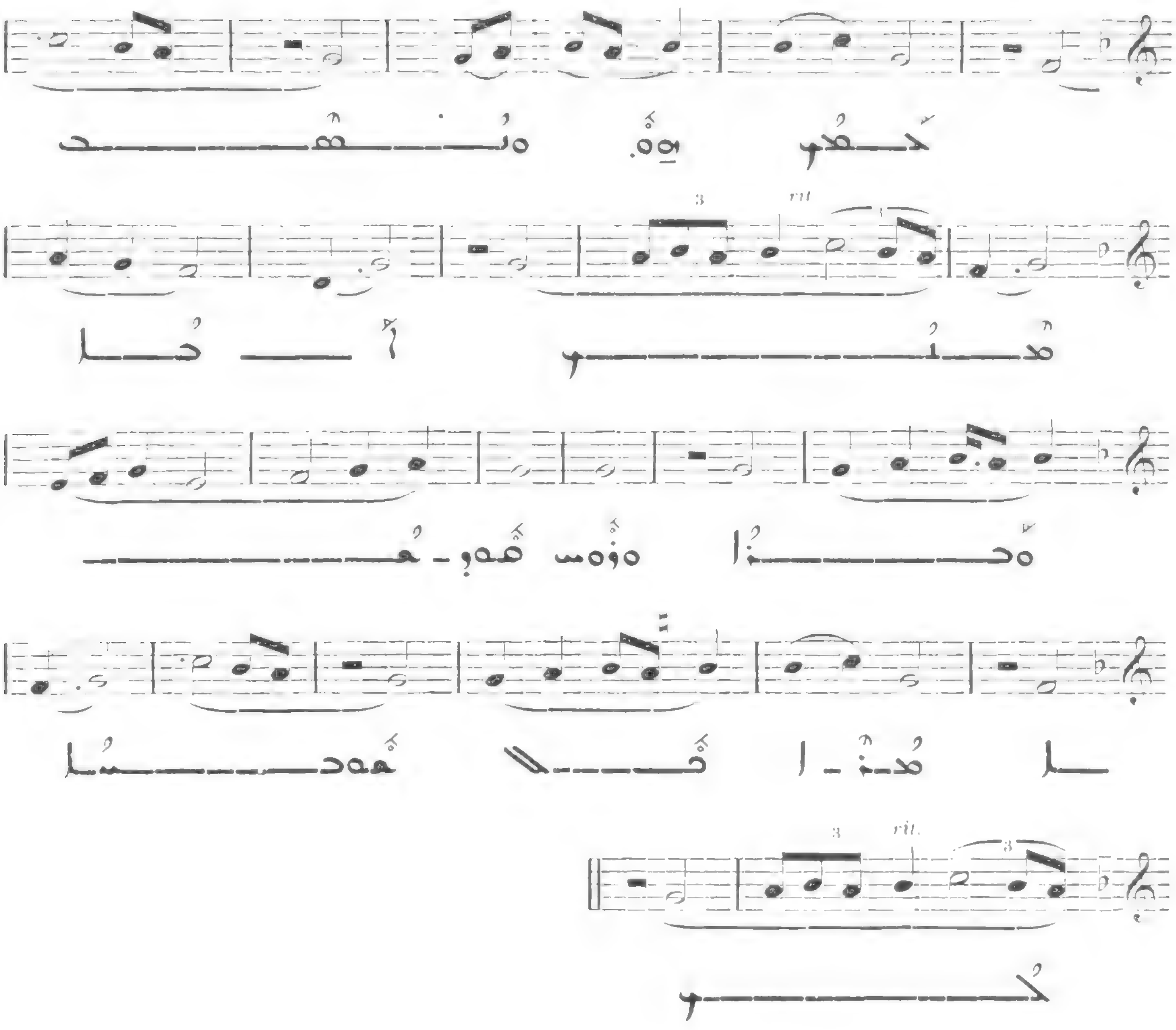
IV





ܕ 556

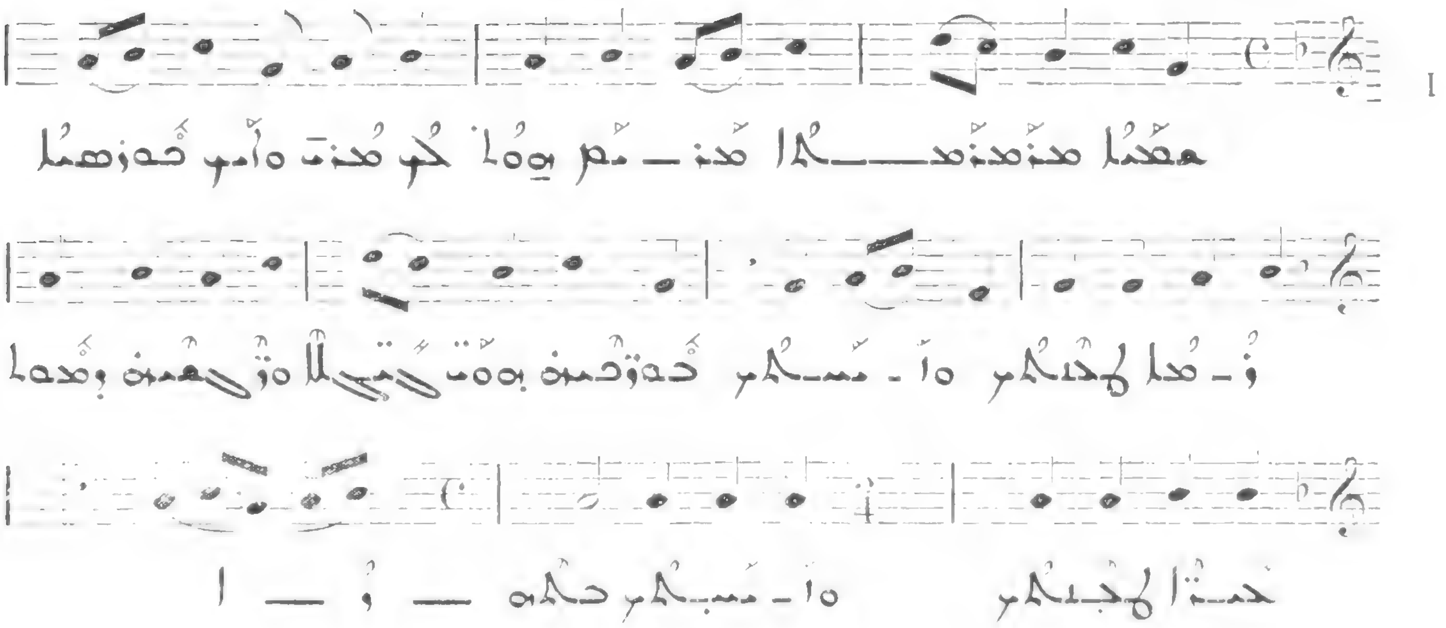


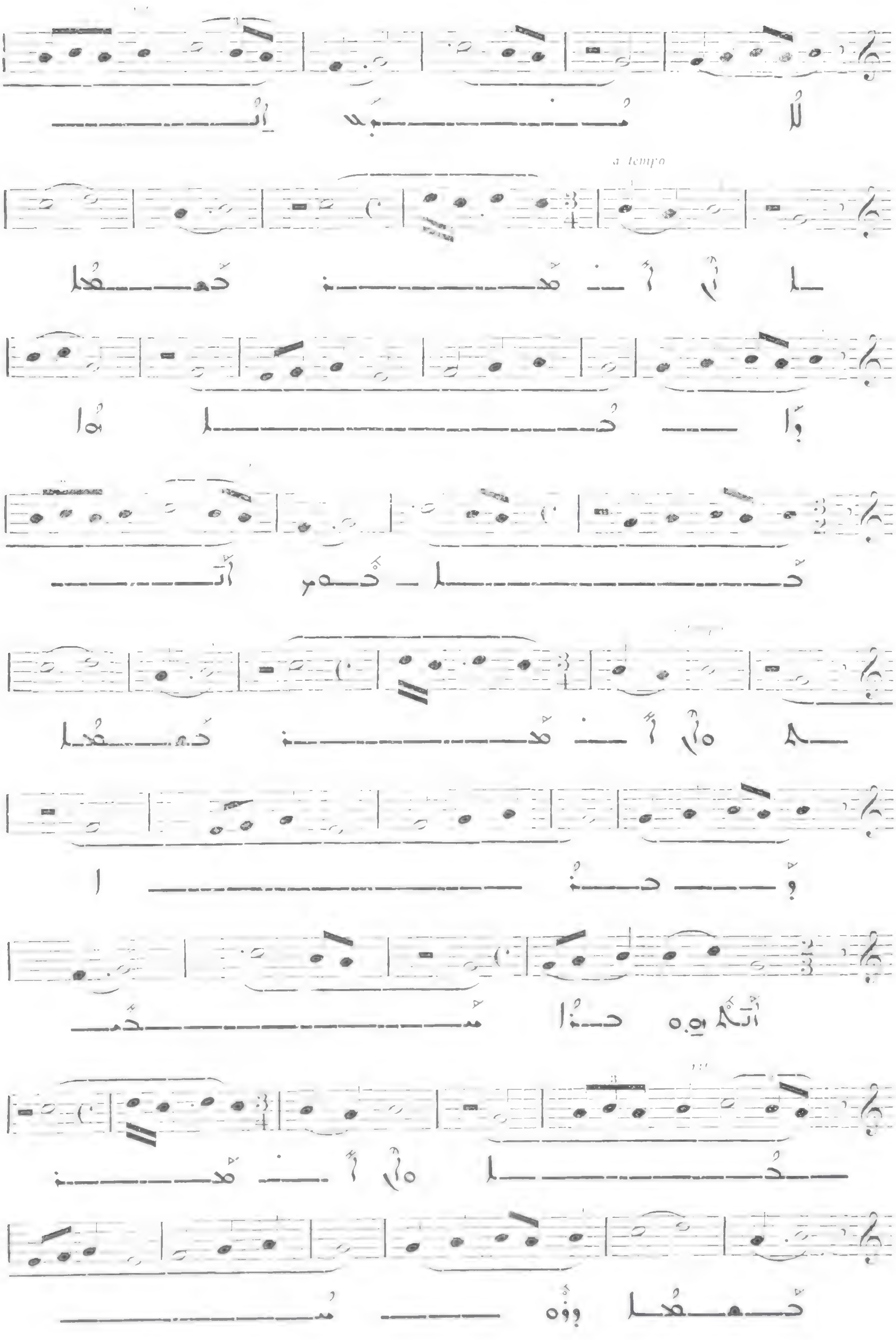


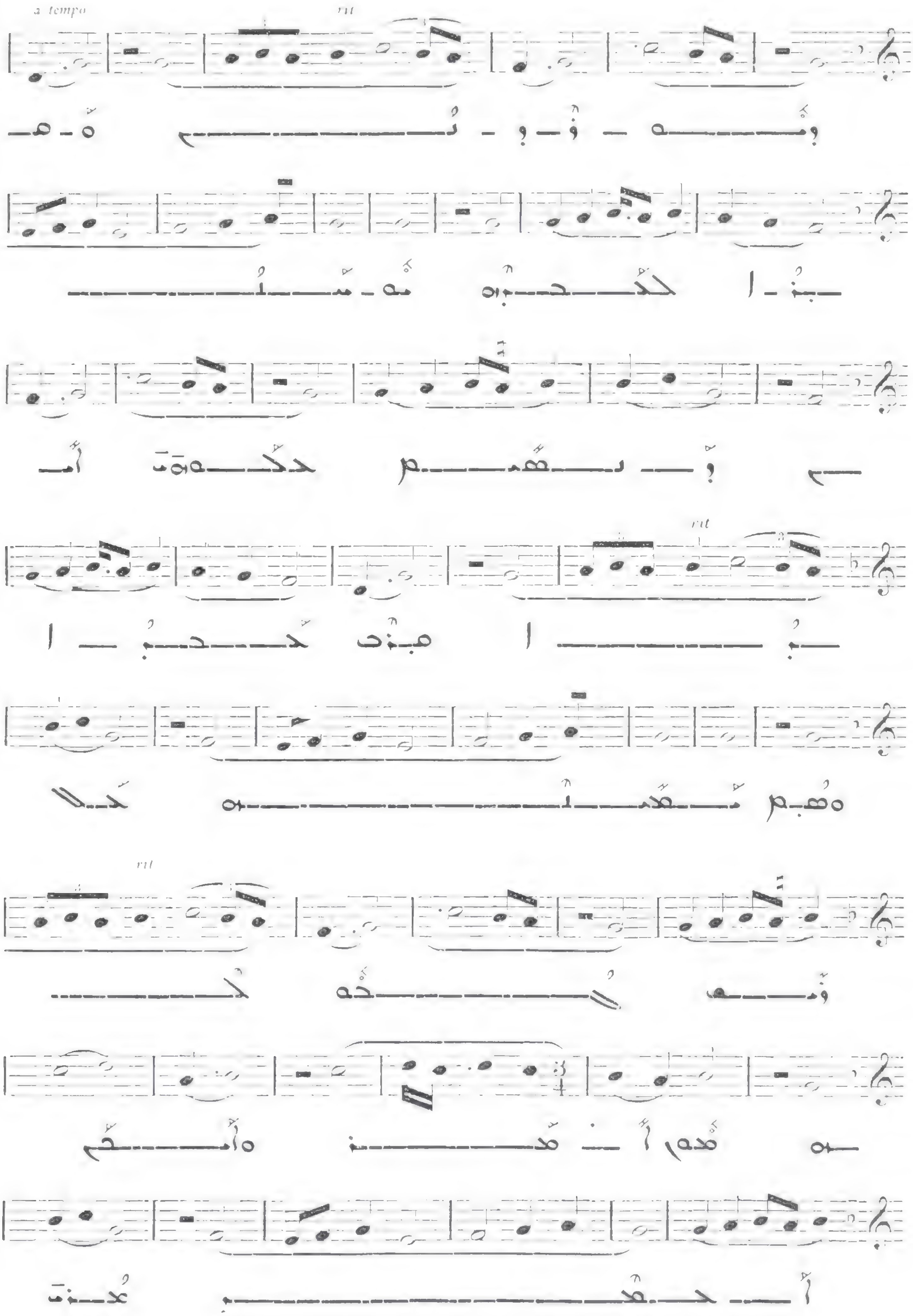
ܬܫܒ̈ܚܬܐ ܕܦܪ̈ܘܫܝܐ : ܐ

555

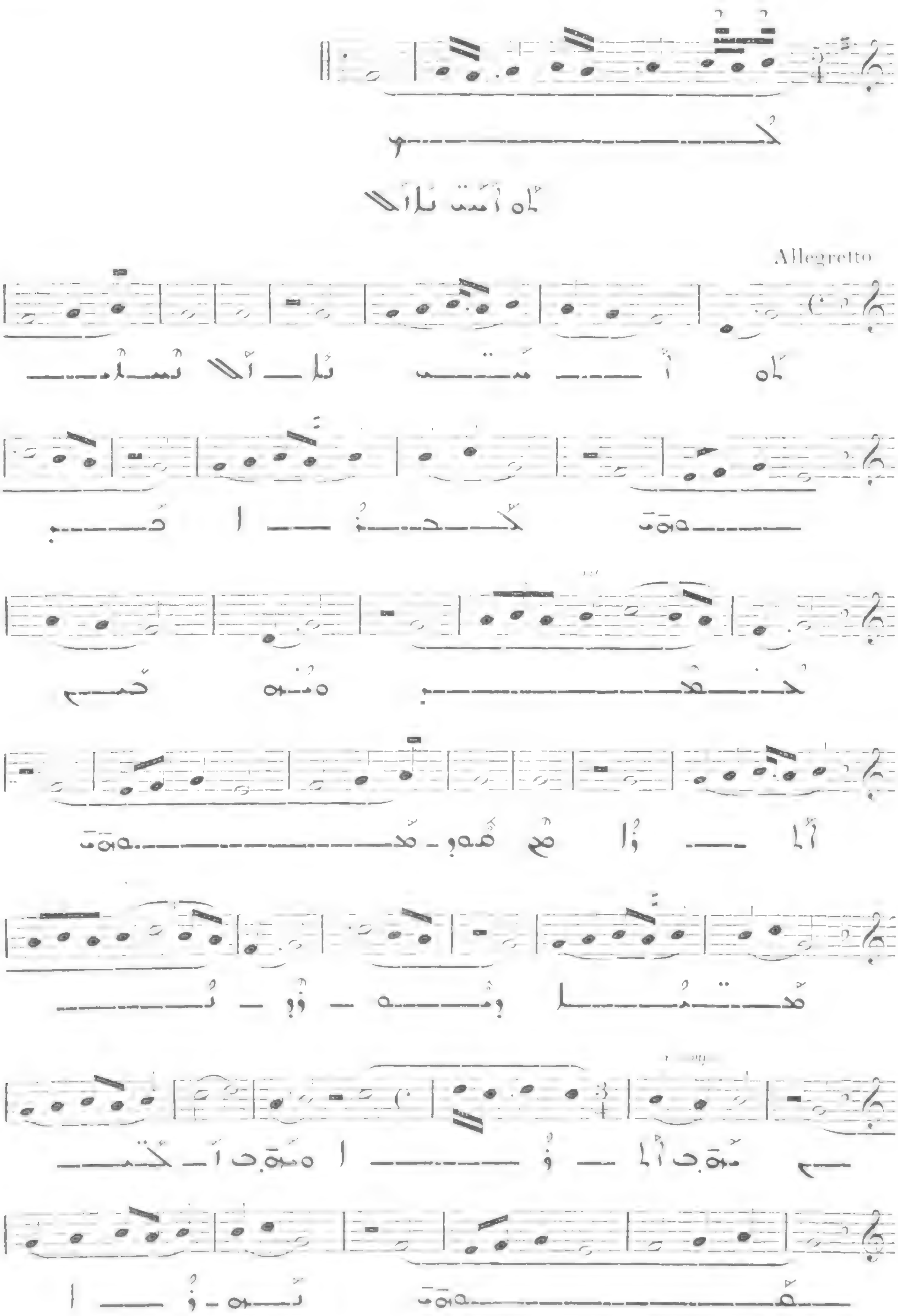
Allegretto

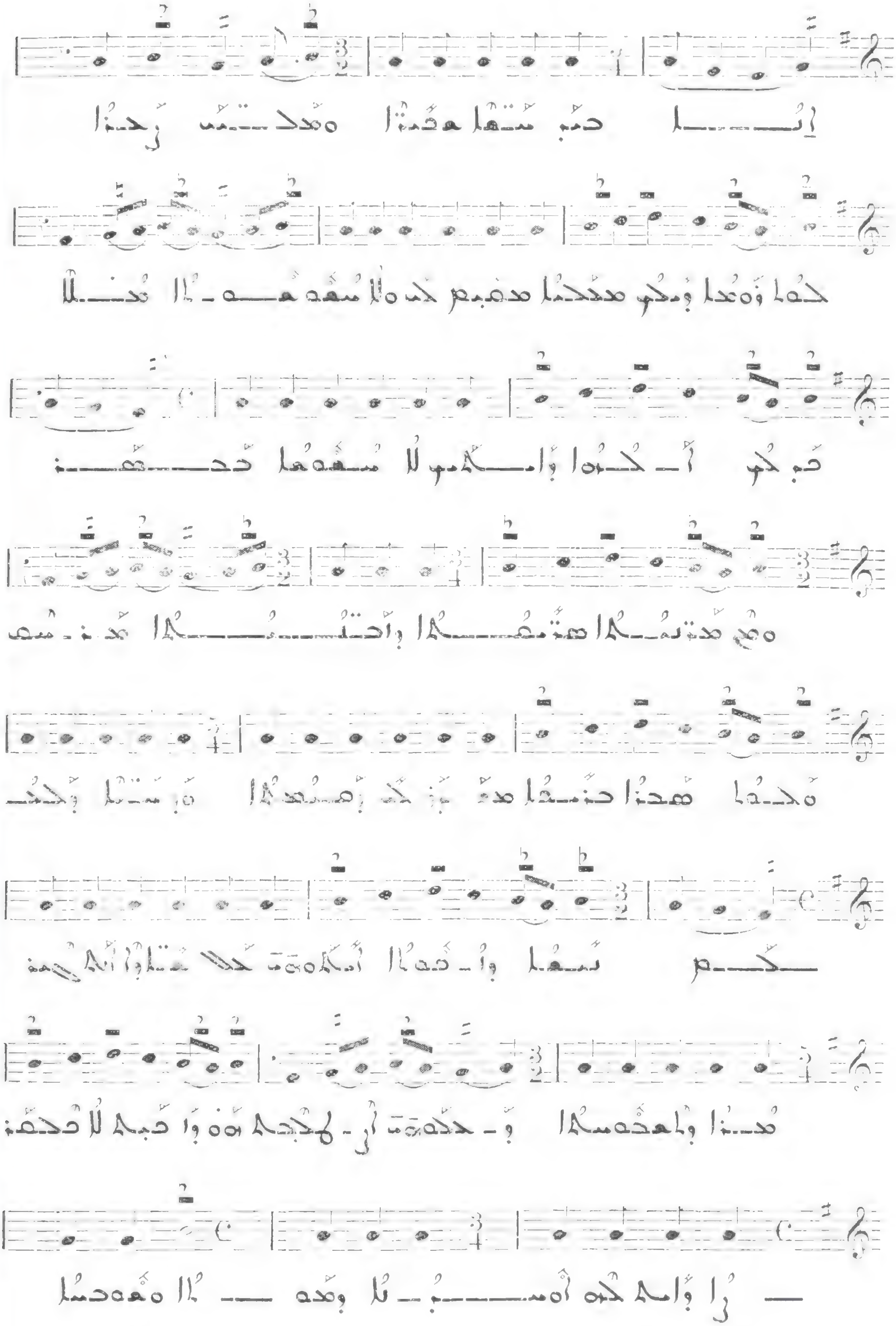


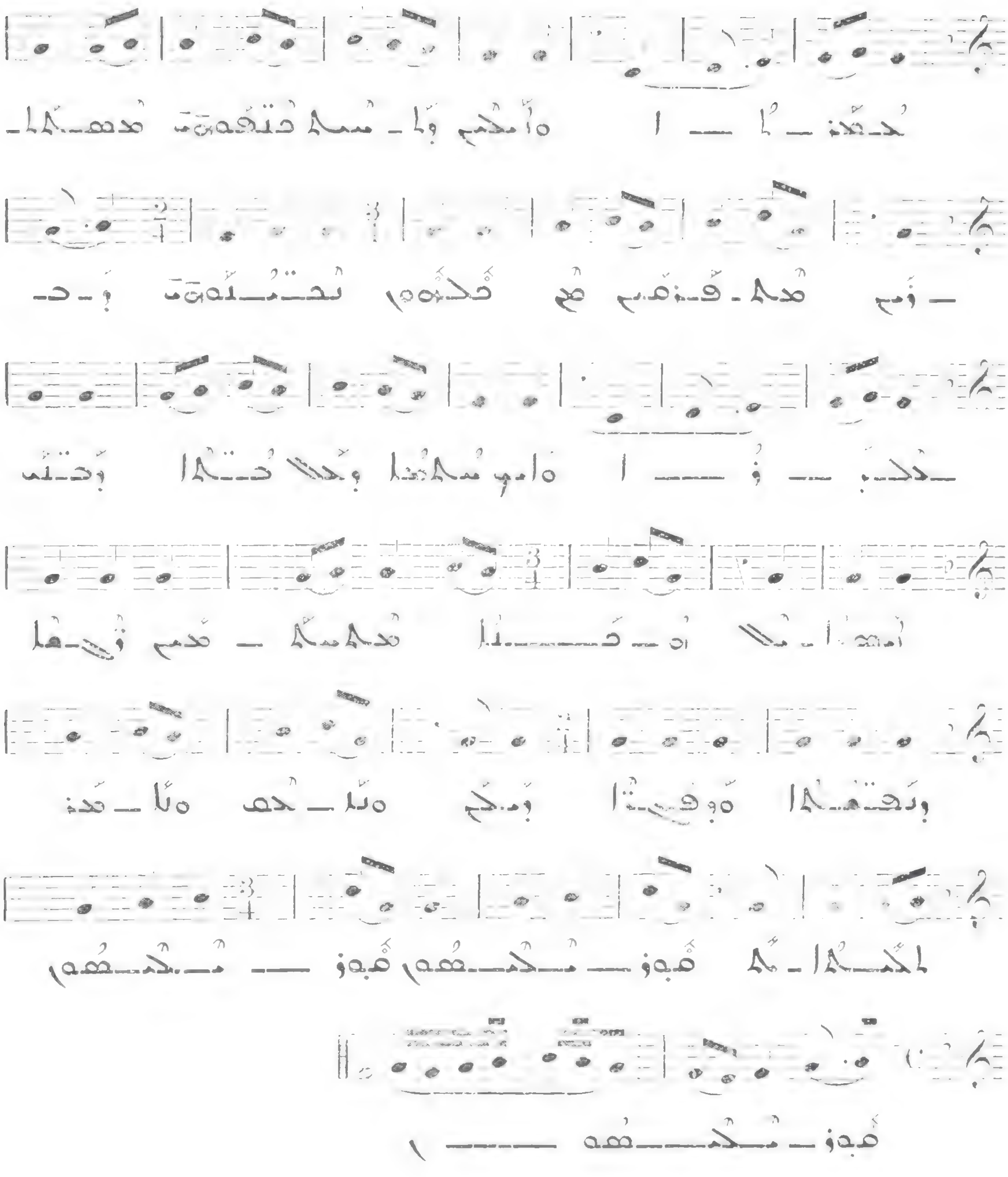

a tempo



554



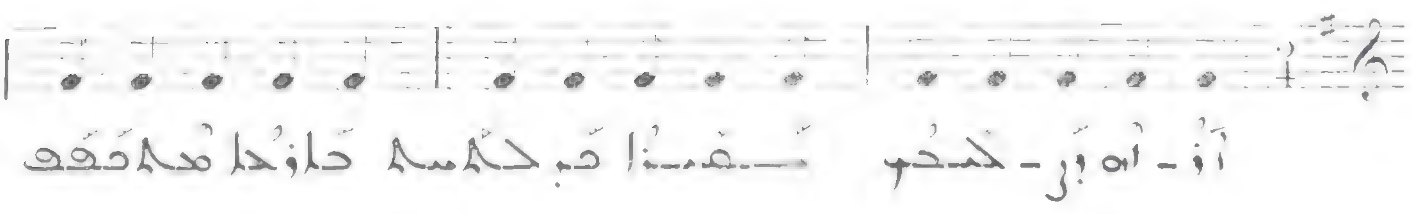


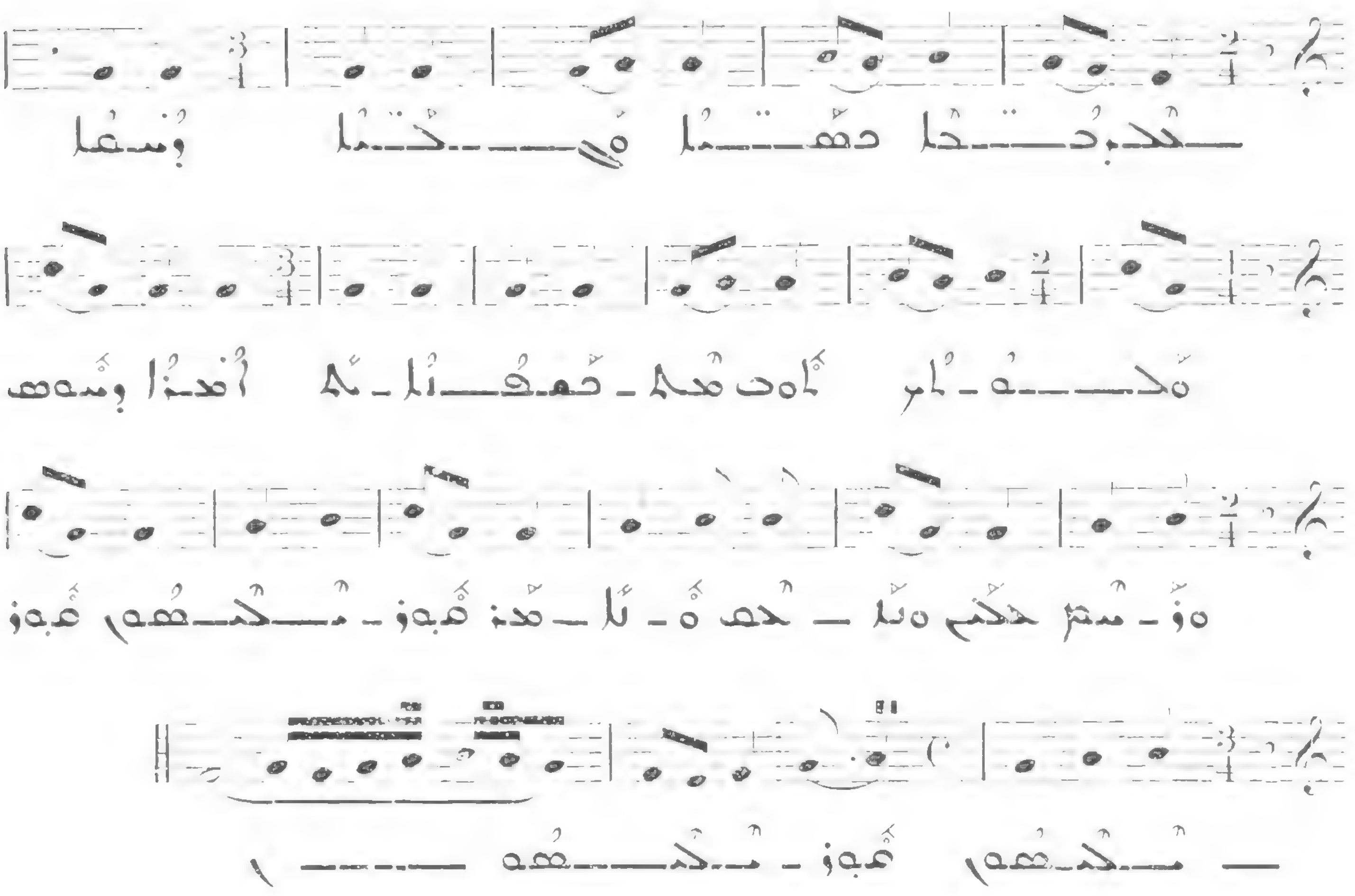


553

Allegro

III
V

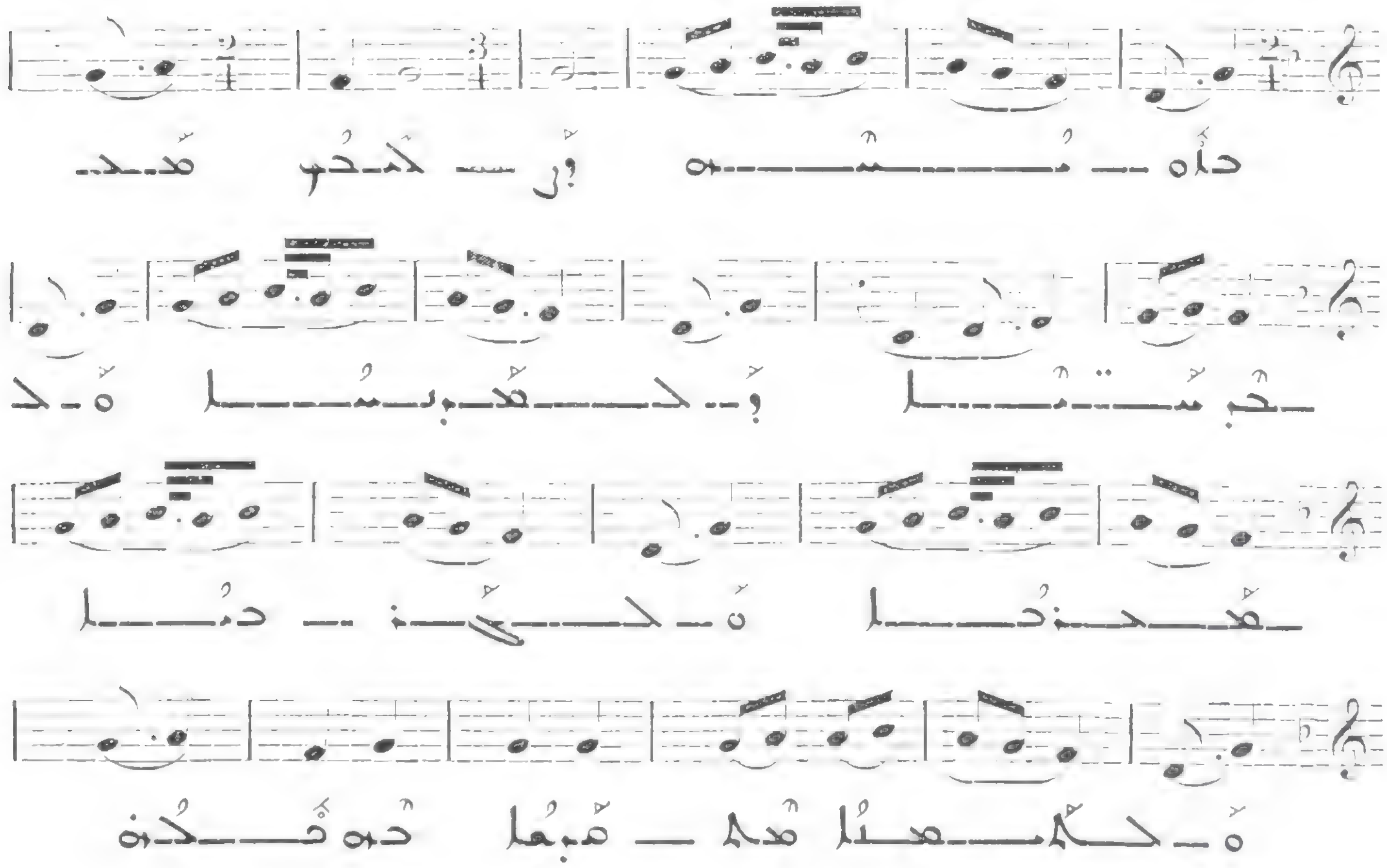


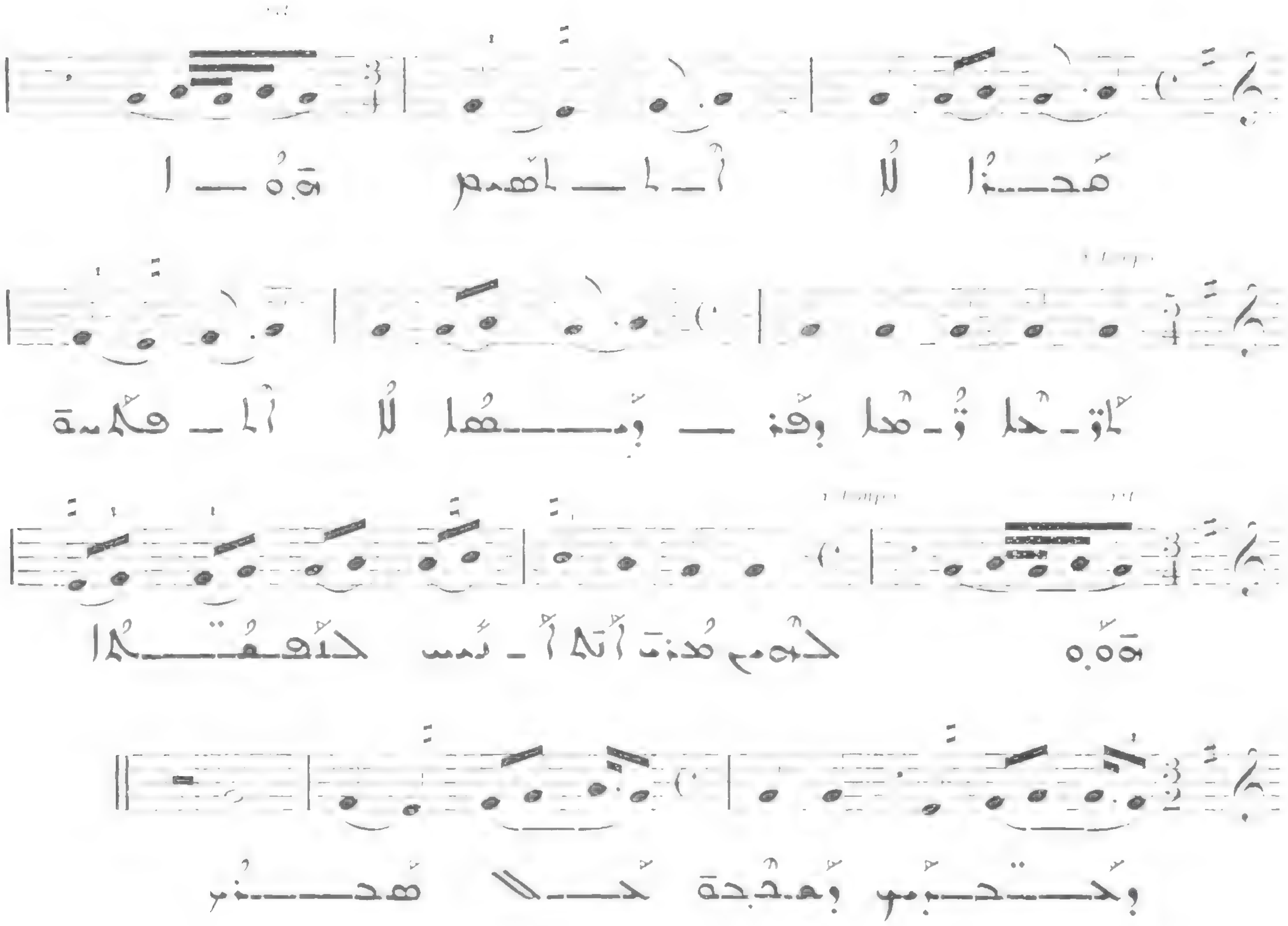


552 ܒܥܘܢܝܗ ܕܐܠܗܐ ܡܫܒܚ ܢܝܚܐ

Andante

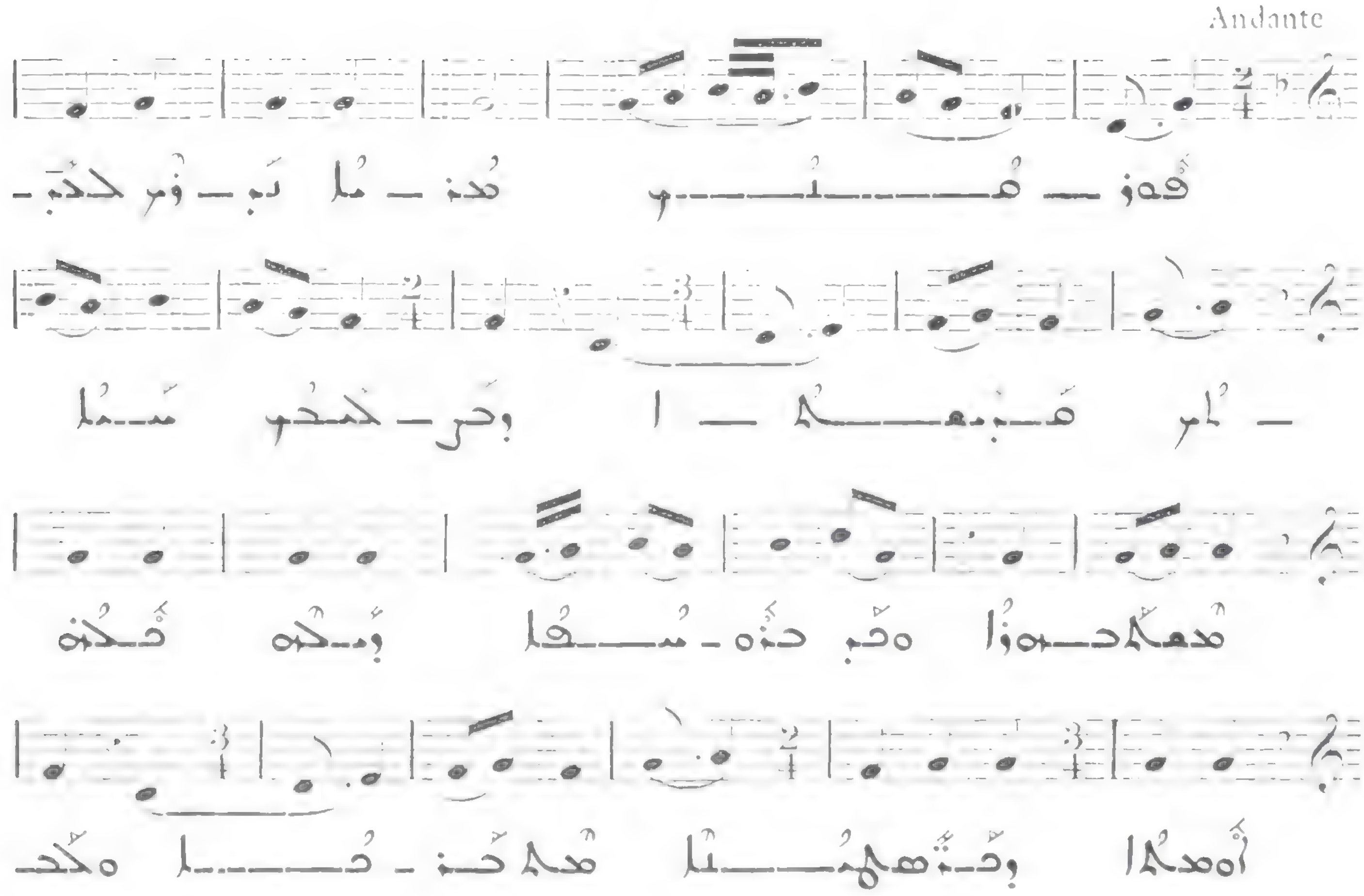
I

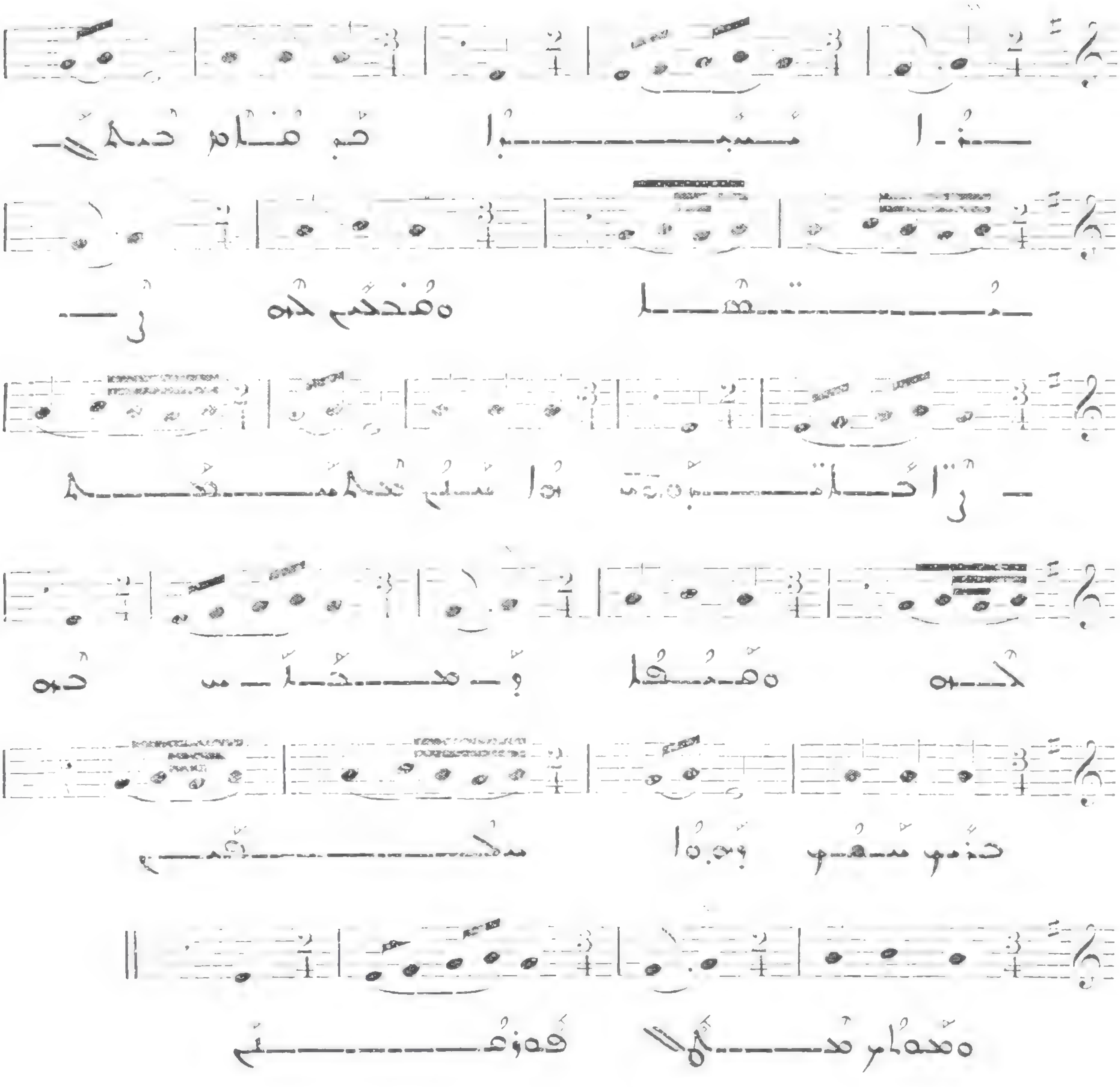




551

I

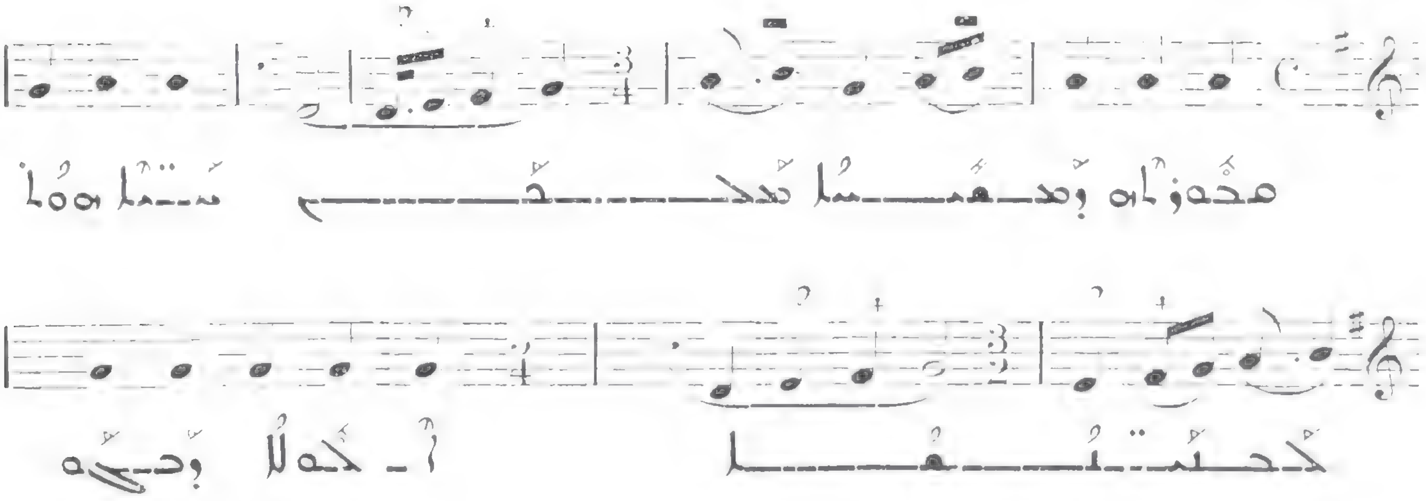


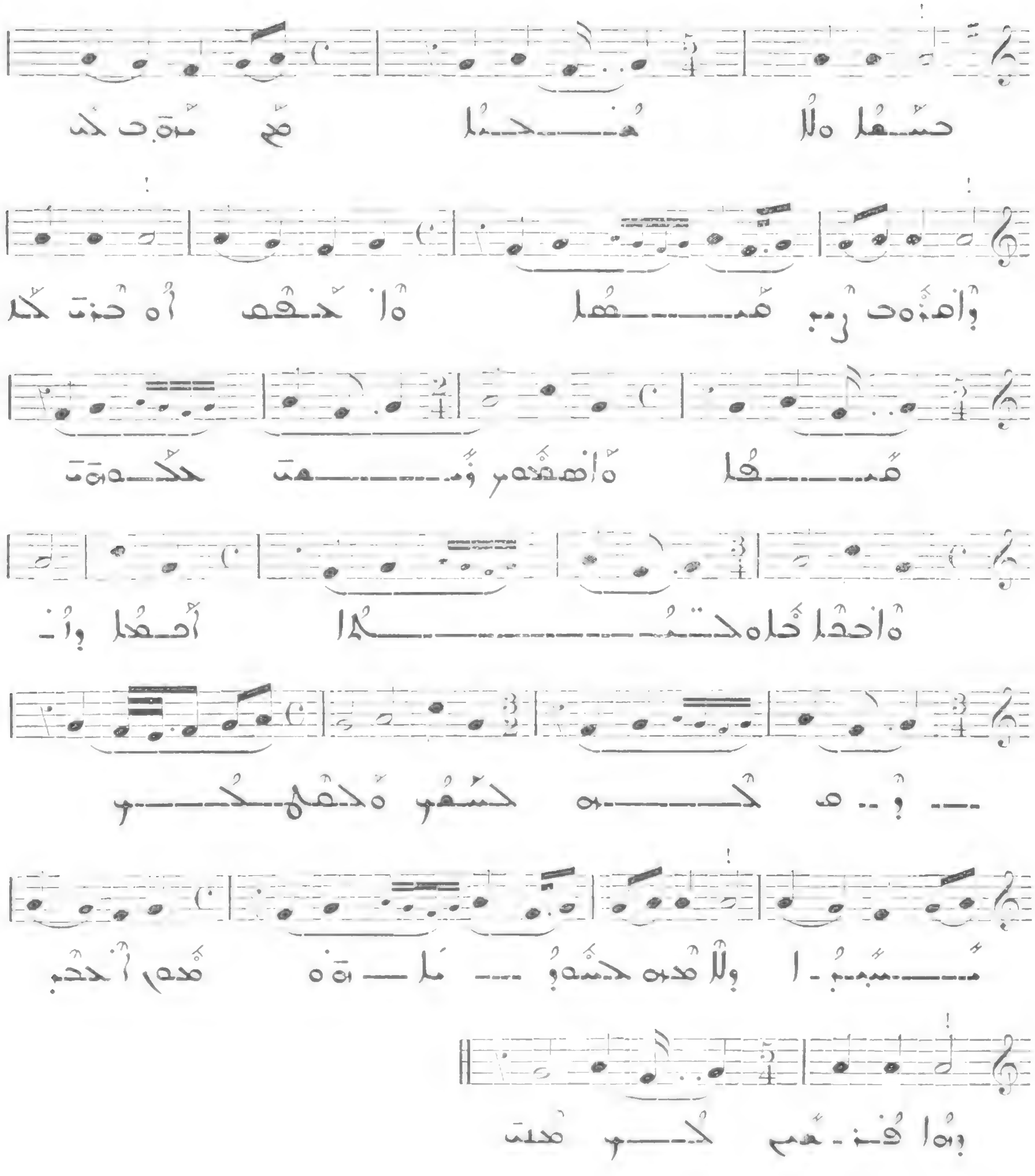


ܡܥܘܪܬܗ ܕܡܫܝܚܐ ܡܠܟܢ

550

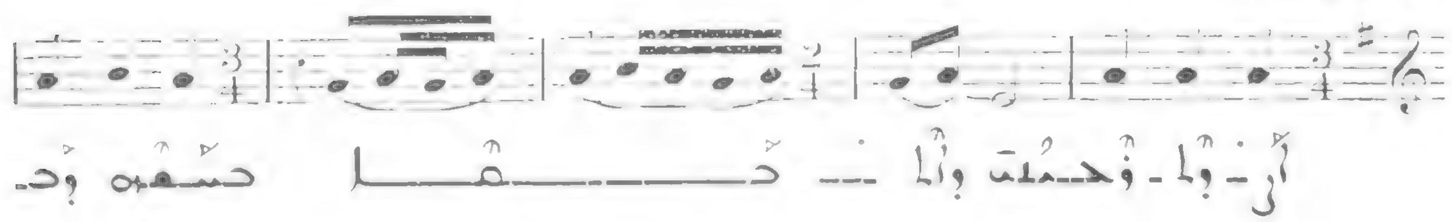
Andantino

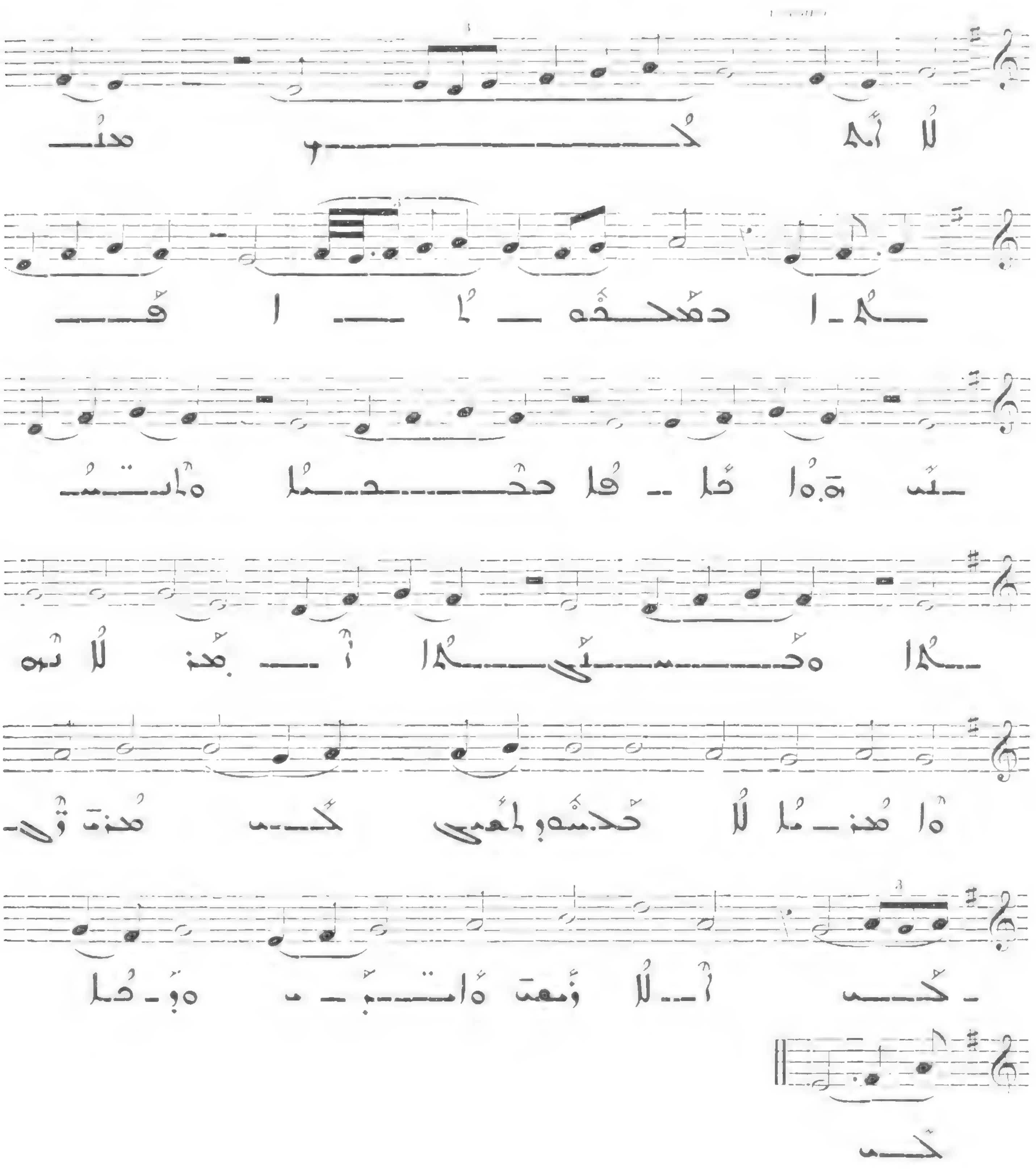




549 ܐܪܝܘܐ ܘܚܡܠܐ. ܐܘ : (ܩܡ ܢܩܘܫ ܠܗ ܩܪܝܐ)

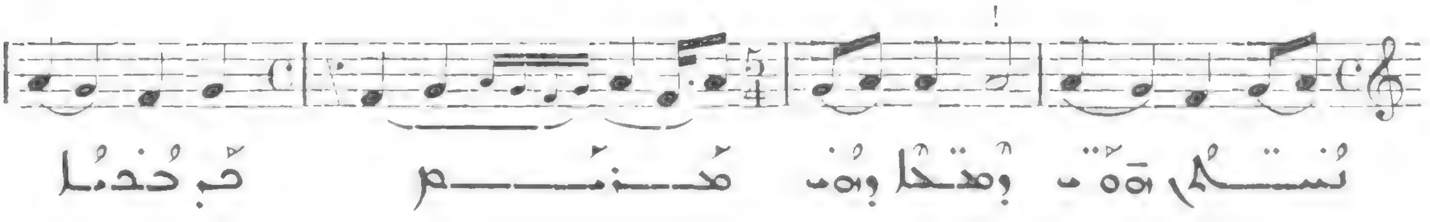
Allegretto

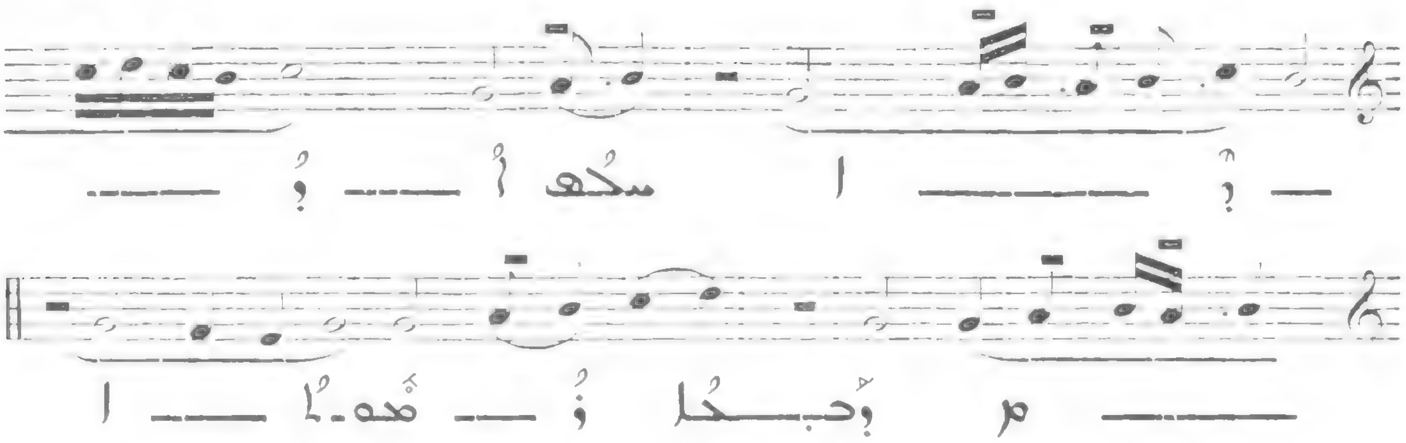




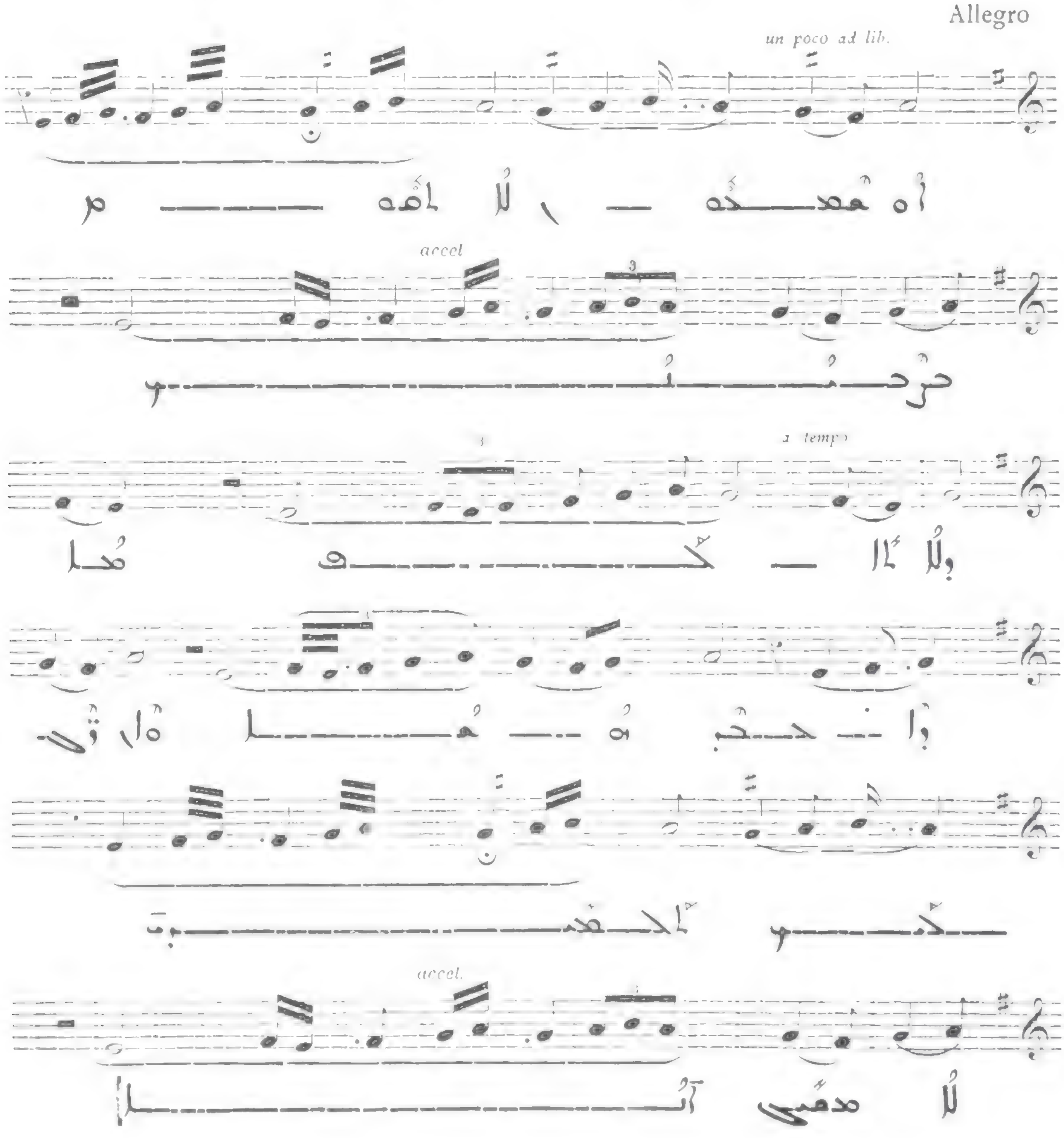
ܢܣܬܟܠ ܗܘܐ ܕܡܫܝܚܐ ܕܒܪ ܡܪܝܡ 548

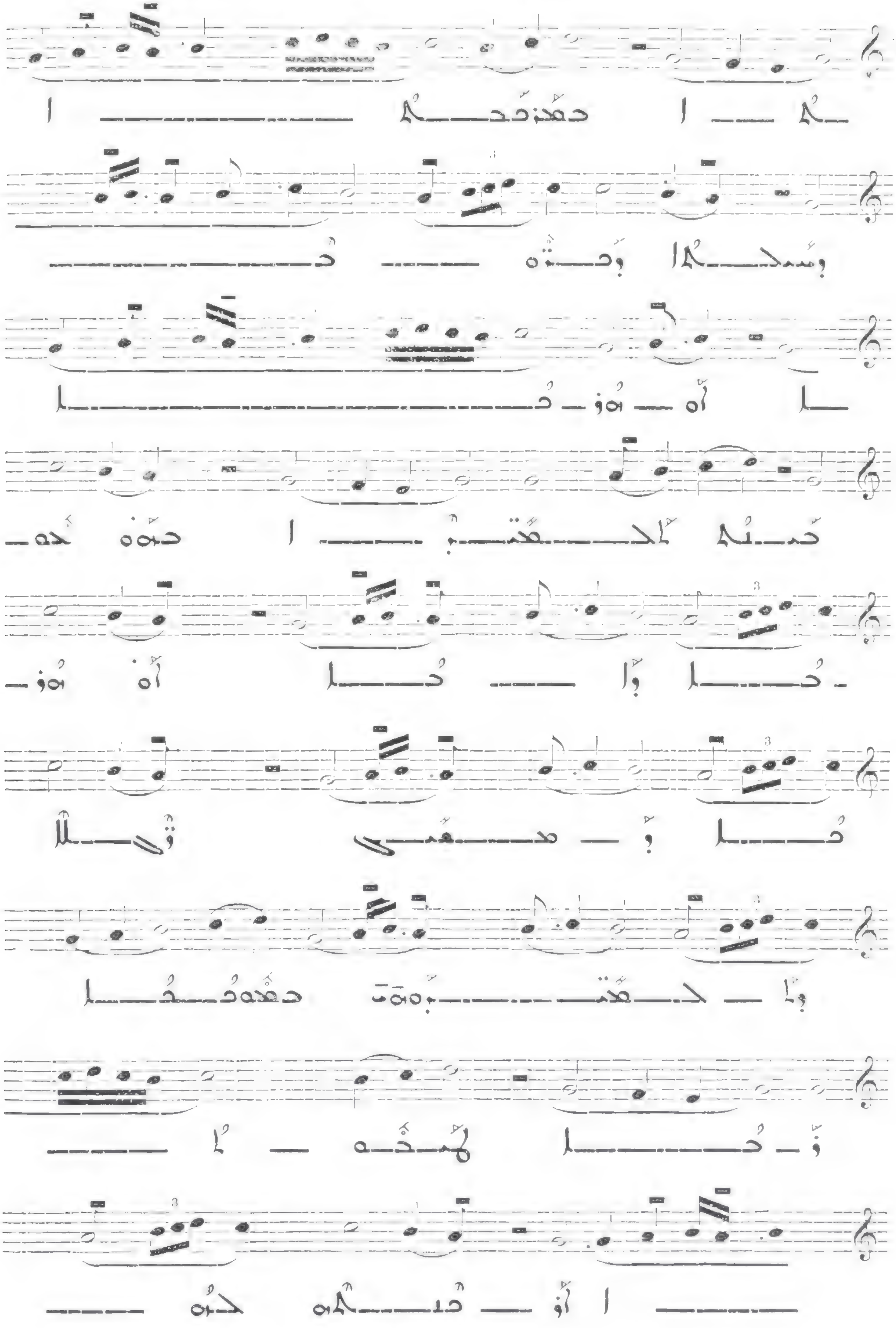
Andantino

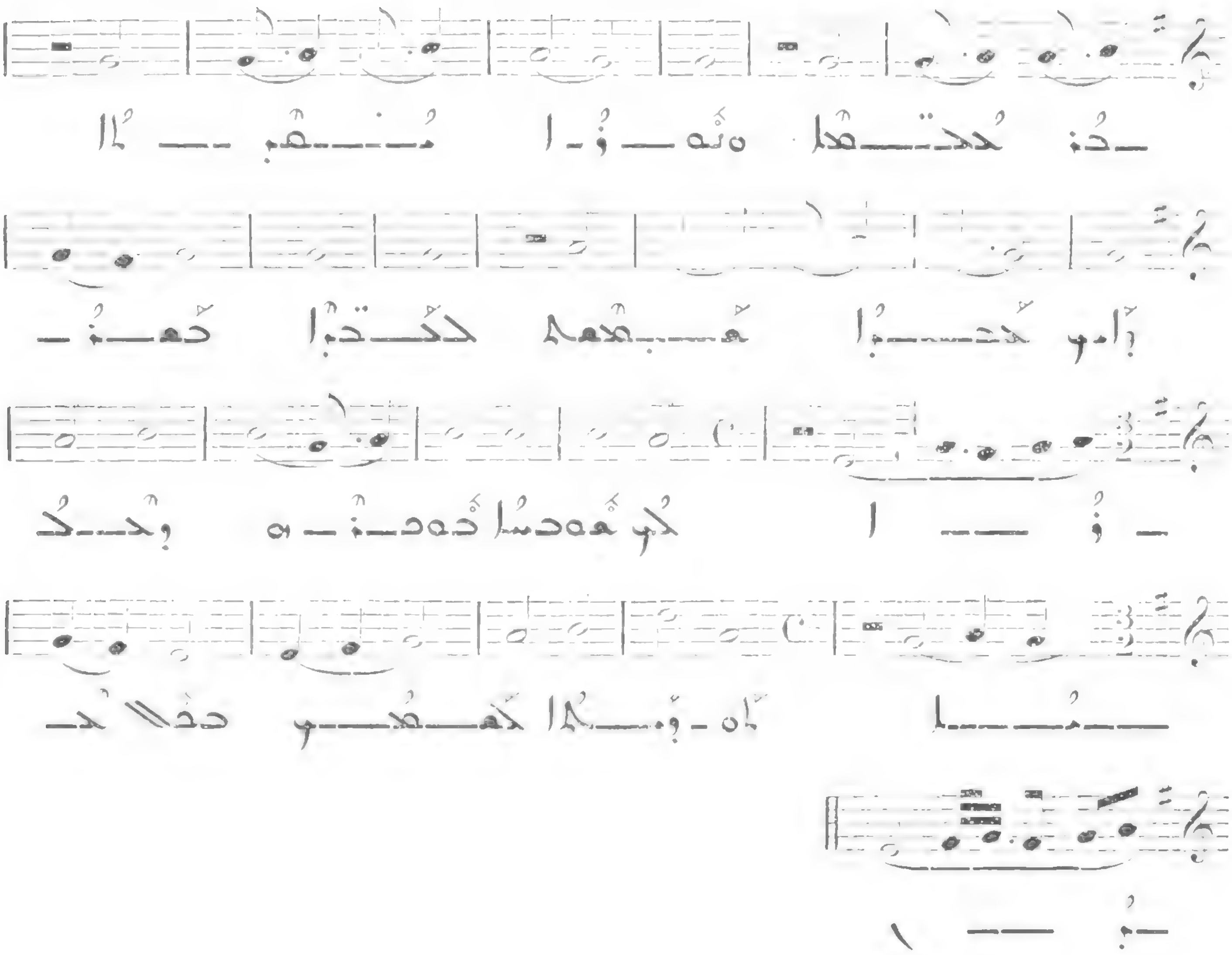




547 ܐܘ ܡܫܝܚܐ ܠܐ ܬܩܘܡ ܒܪܘܓܙܟ

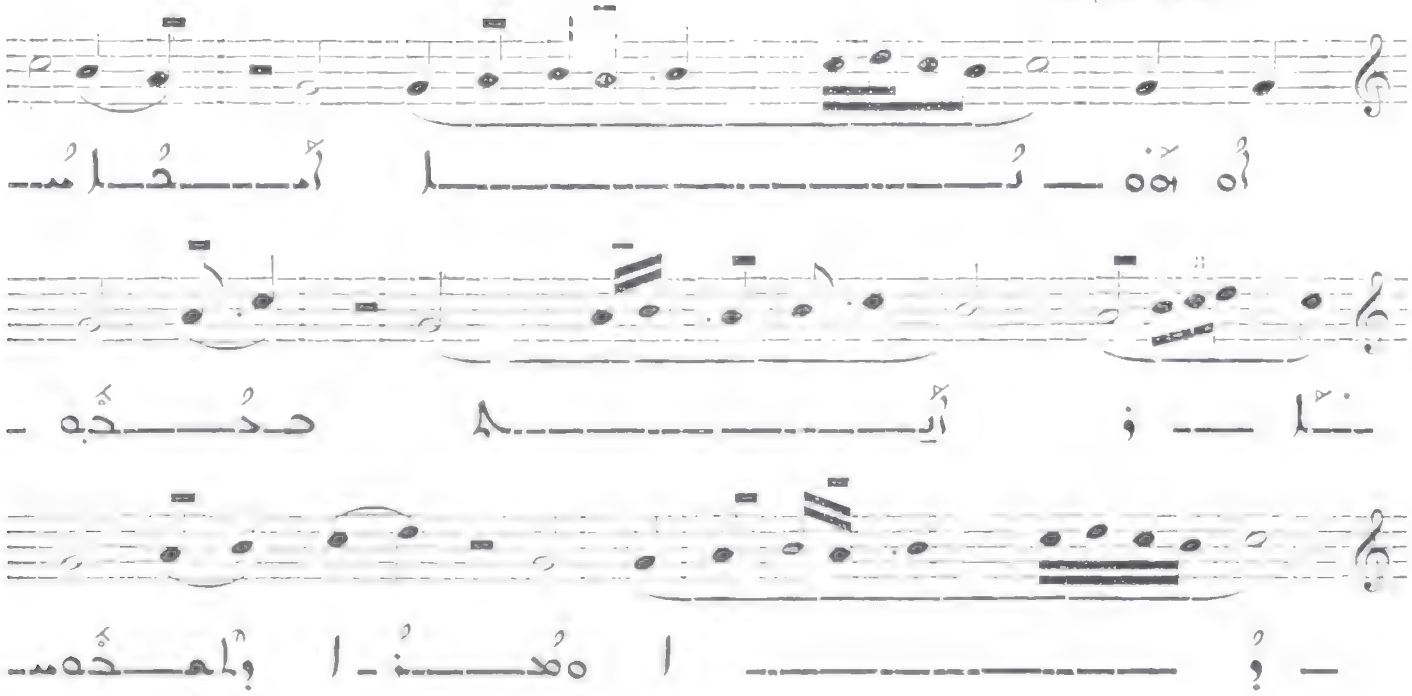


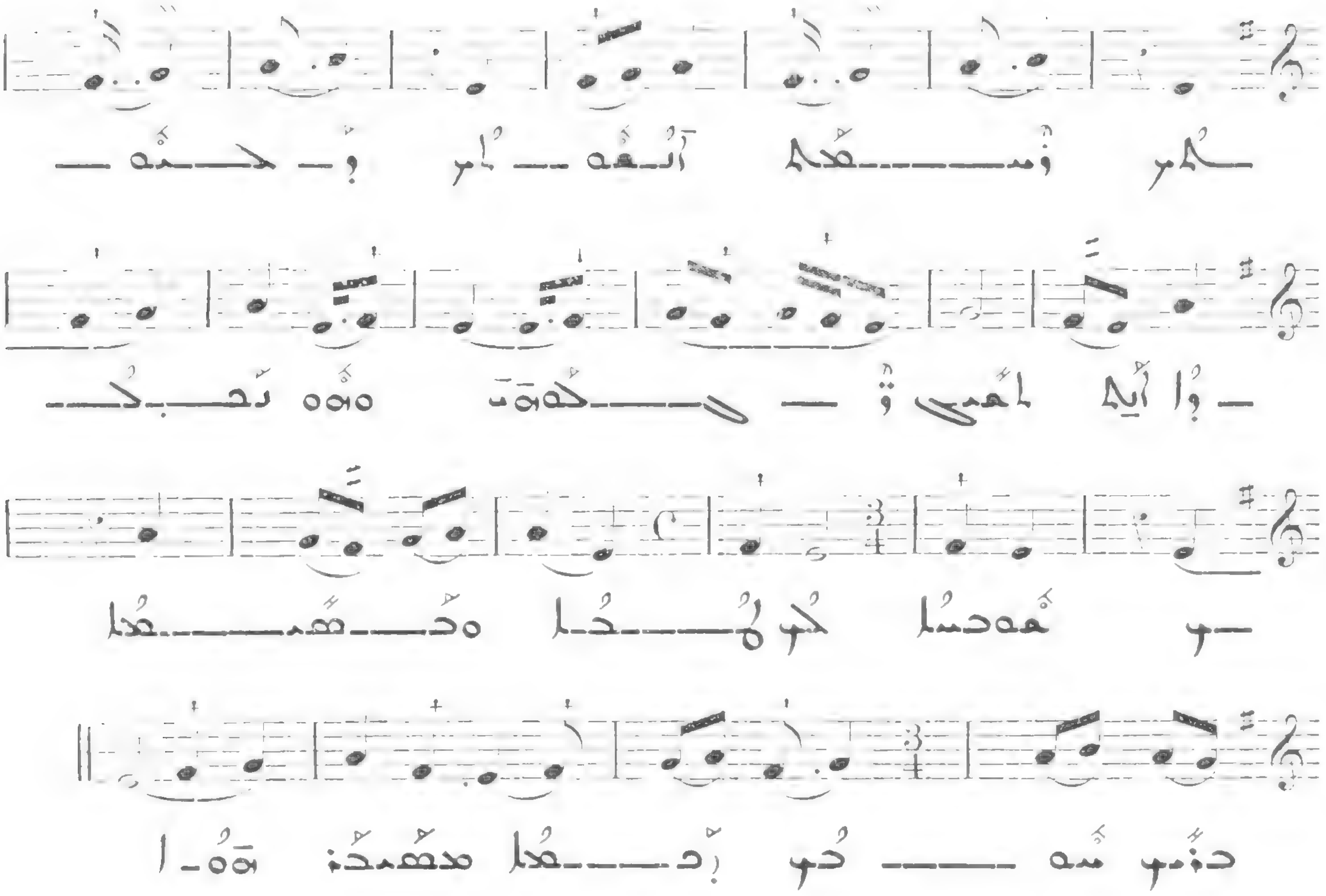




ܐܘ ܗܘܠܐ . ܐܘ : (ܦܬܚ ܠܗ ܡܪܢ) 546

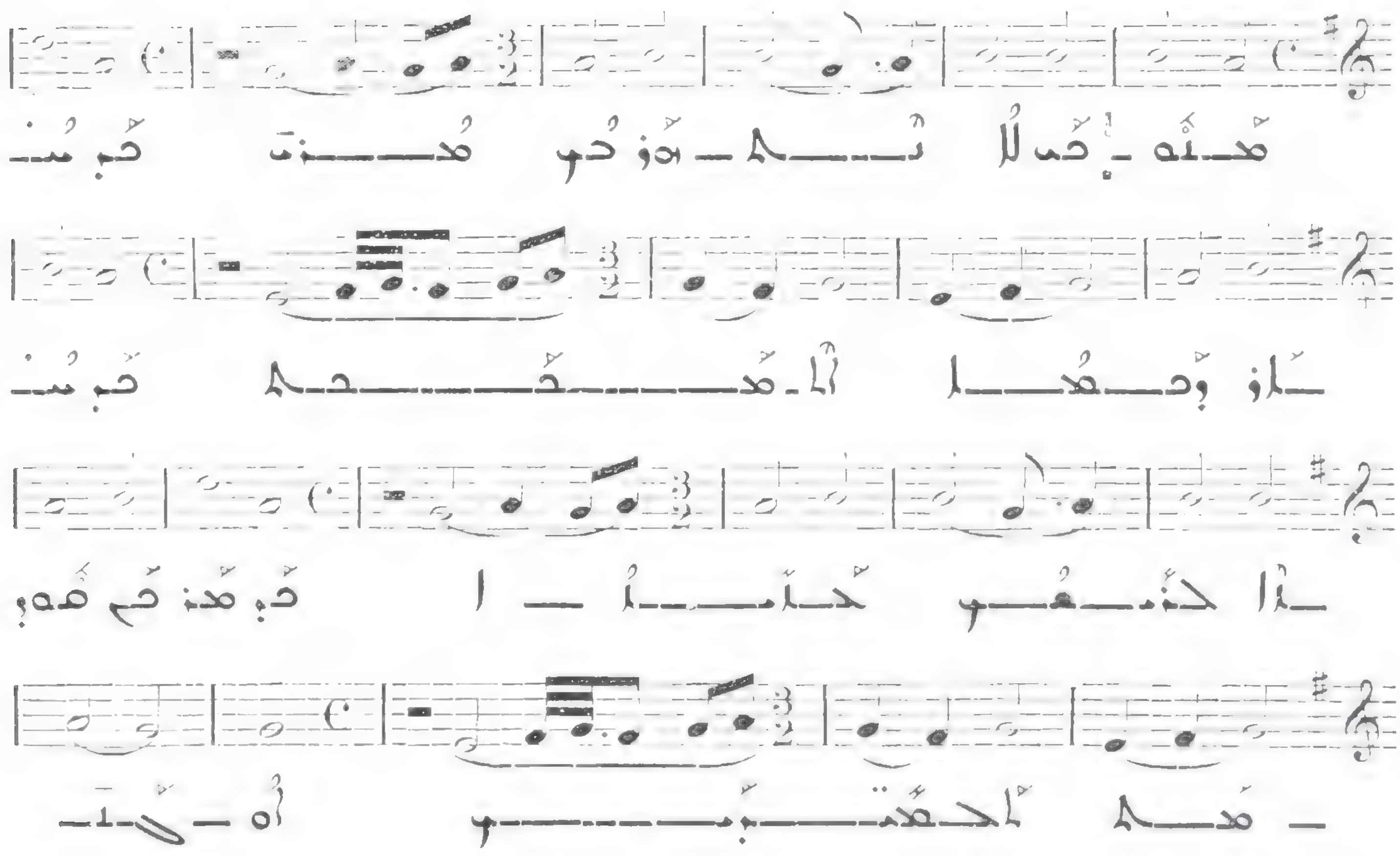
Allegro

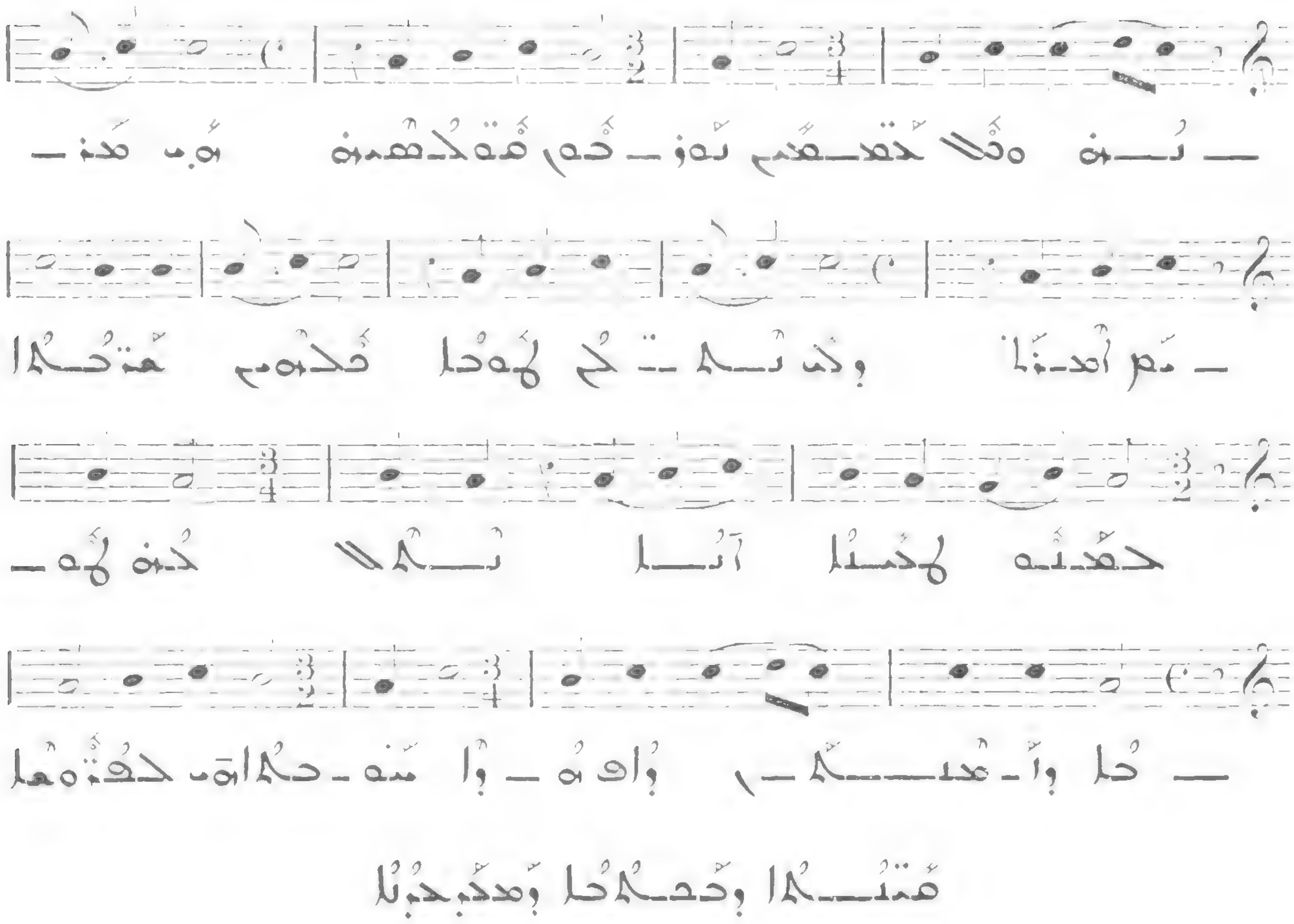




ܡܕܢܘ ܟܡ ܠܐ ܐܬܠܗܘܝ ܟܕ ܡܕܝܢܬ (45)

All. molto

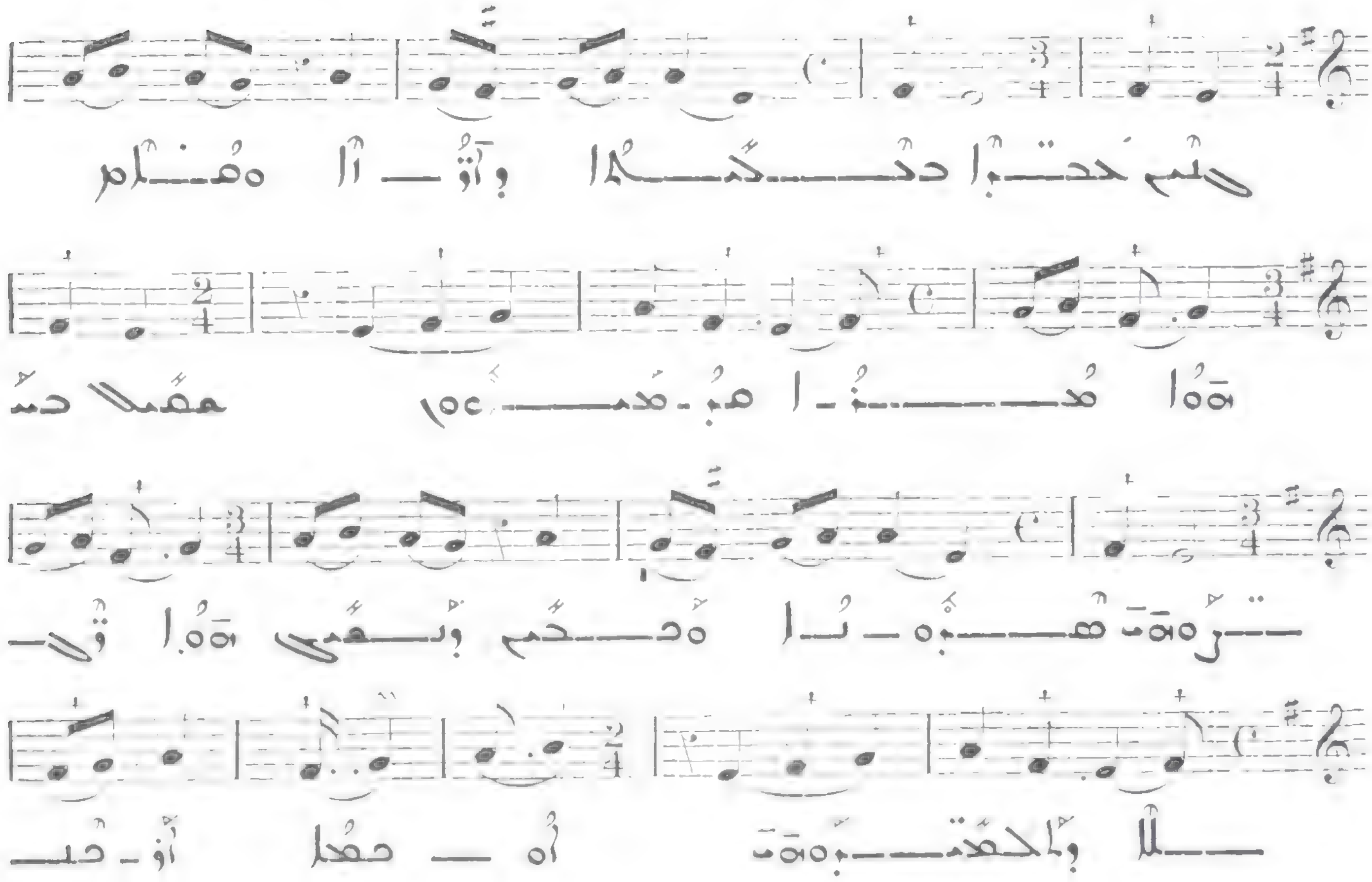


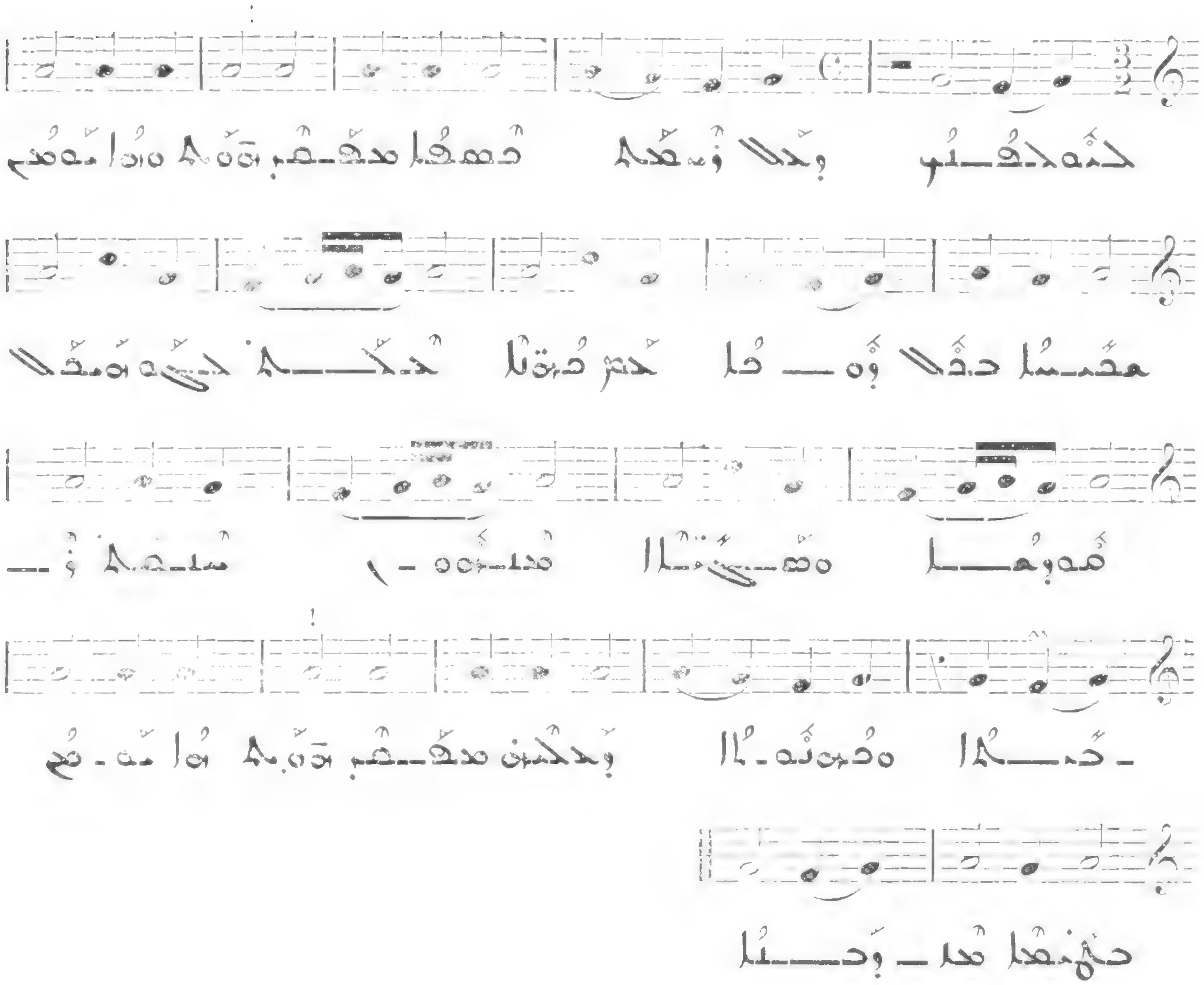


ܠܟܝ ܒܬܘܠܬܐ

544

All. moderato



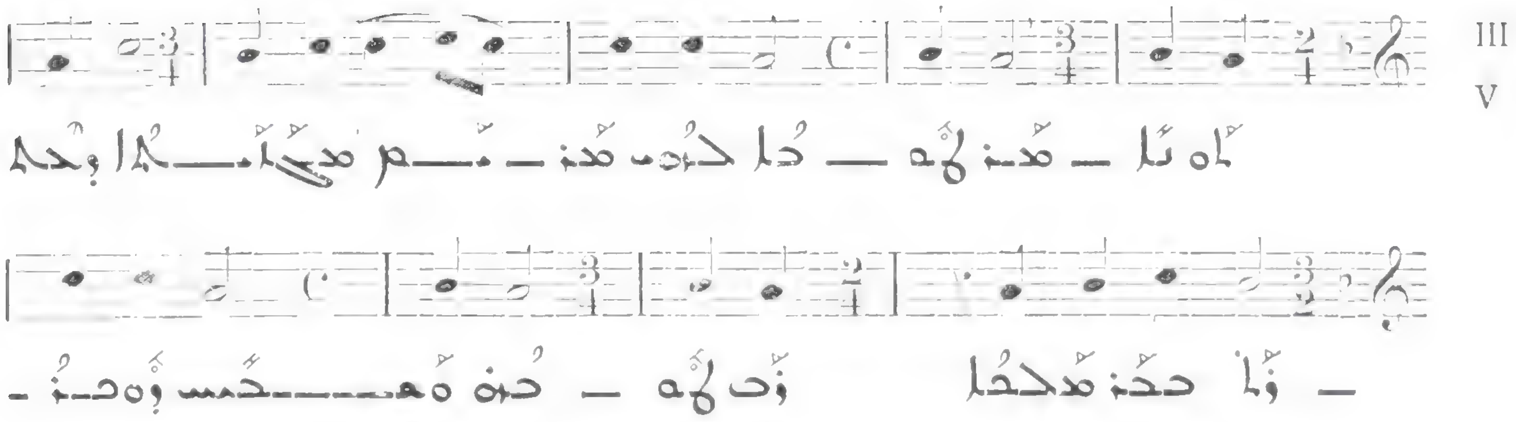


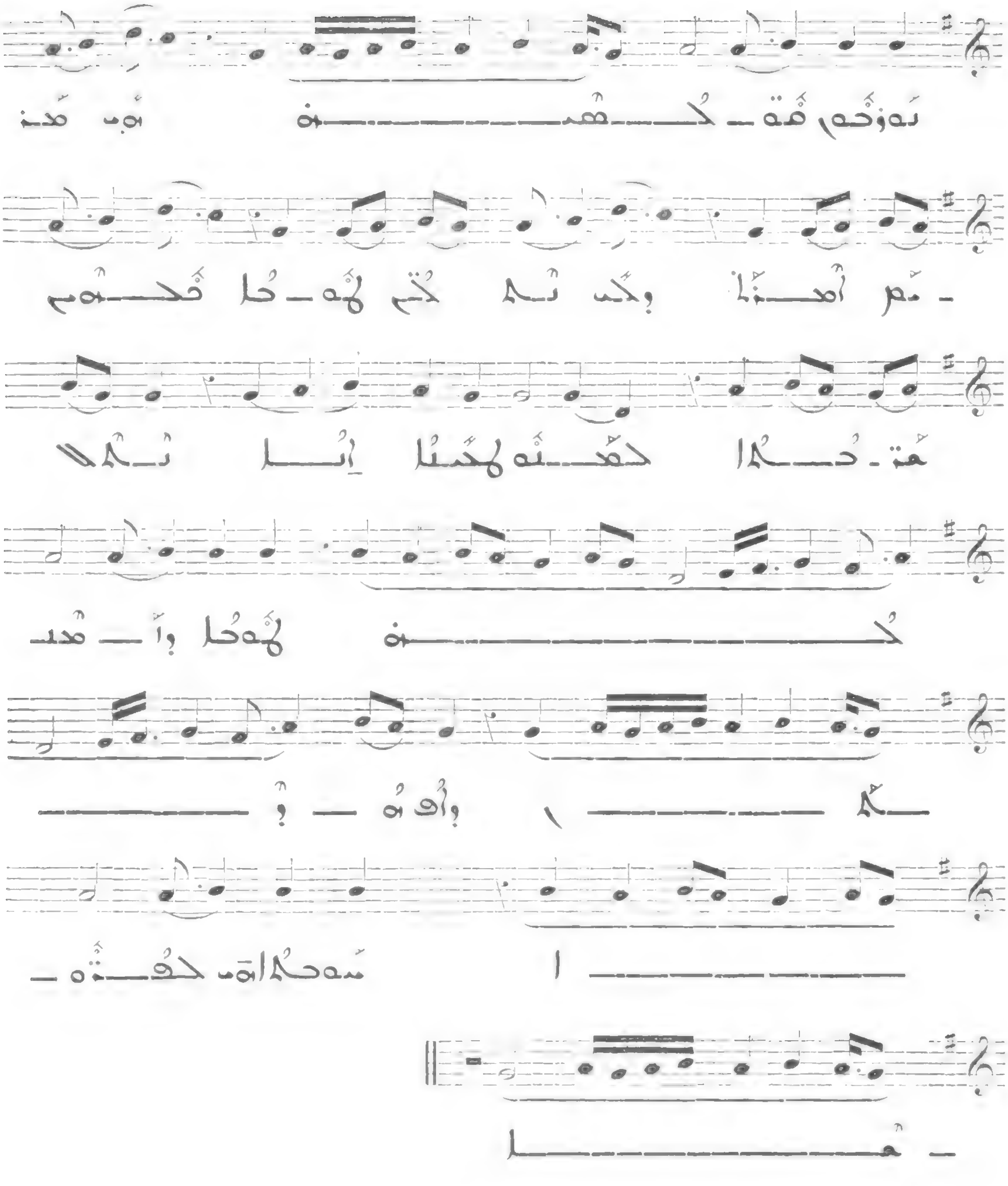
542 ܕܪܘܫܐ ܫܠܡ ܠܟܝ ܡܪܝܡ : ܐܝܟ ܐܘ ܗܘܝܐ (ܕܒܝܬ ܫܡܫ)

(Cf. N° 546)

543 ܡܫܝܚܐ ܡܘܪܒܐ

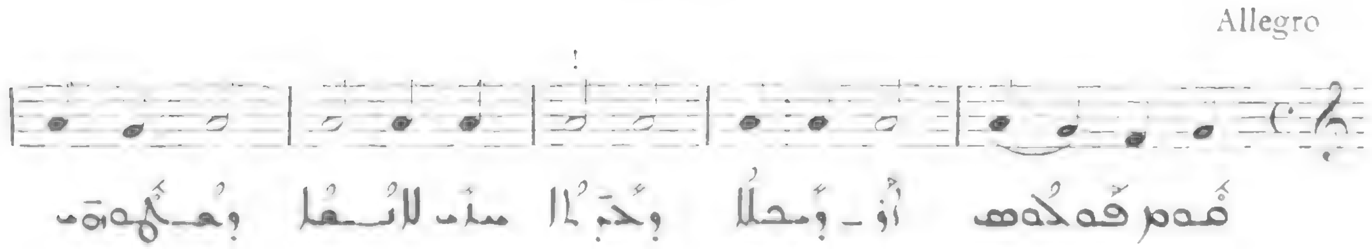
All. molto

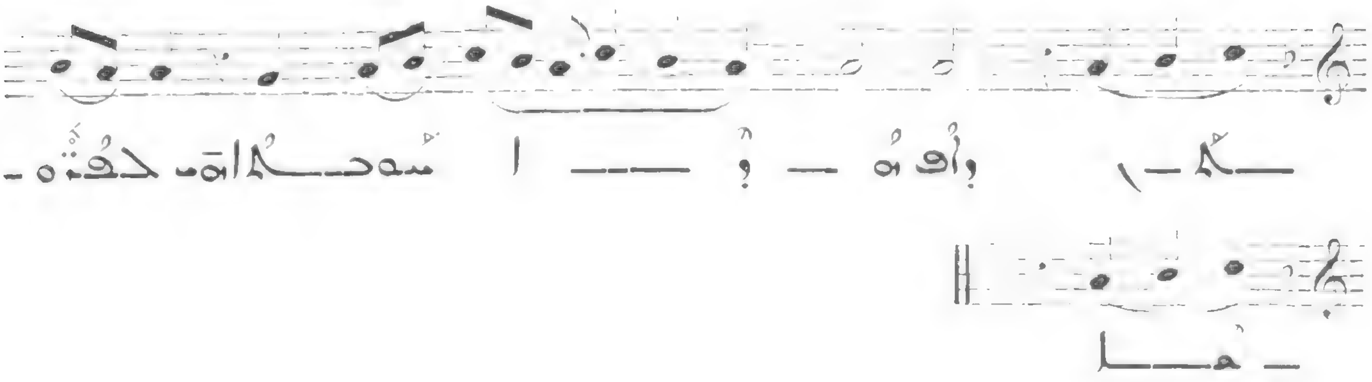




ܕܣܗ̈ܕܐ

541

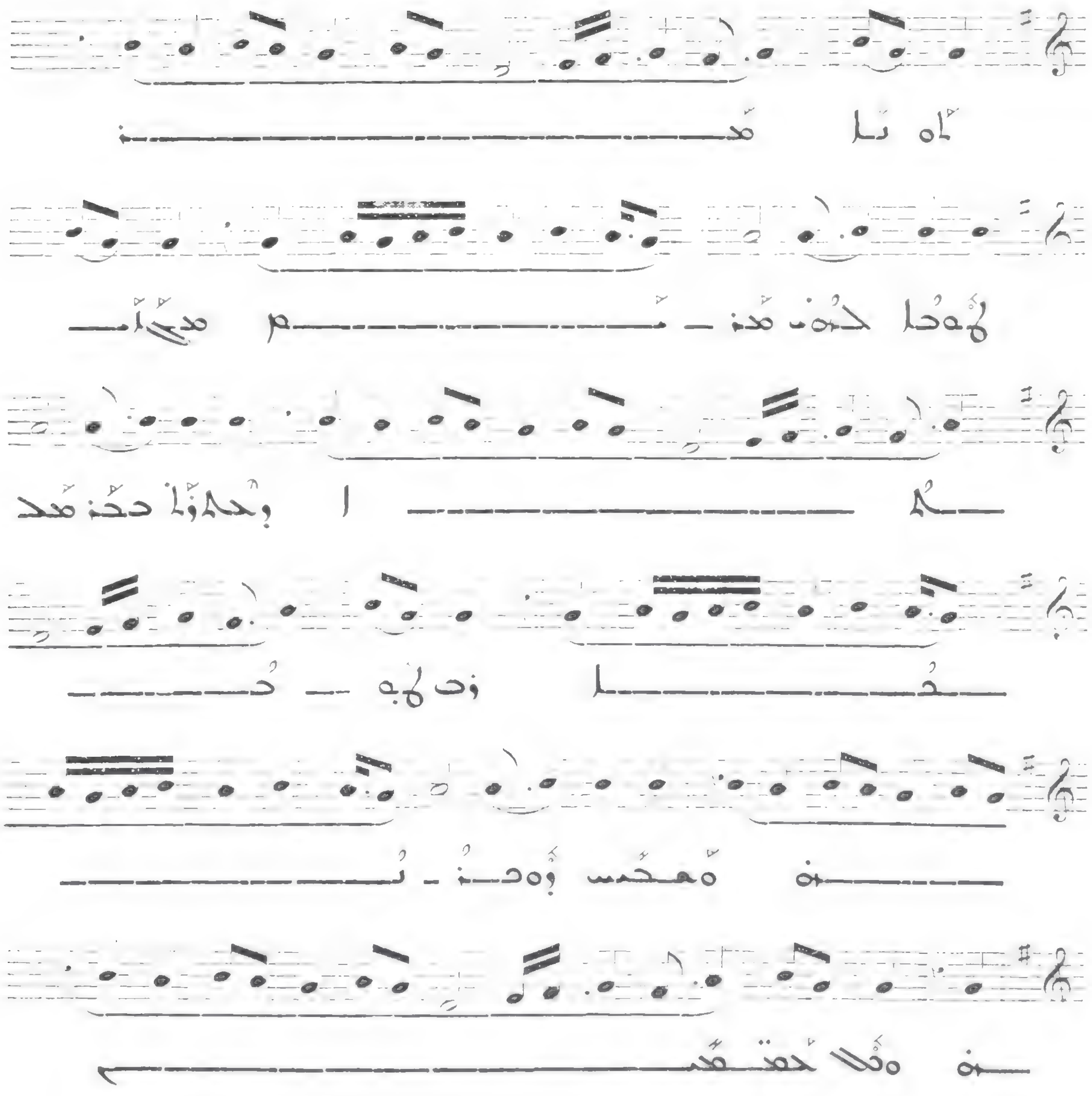


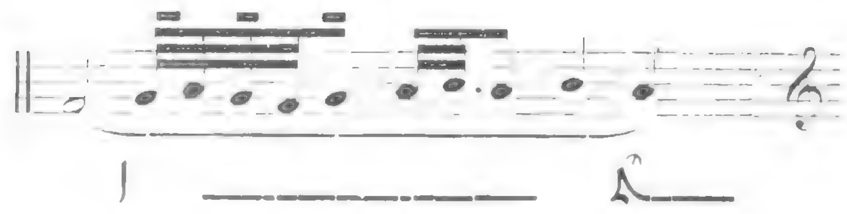


540

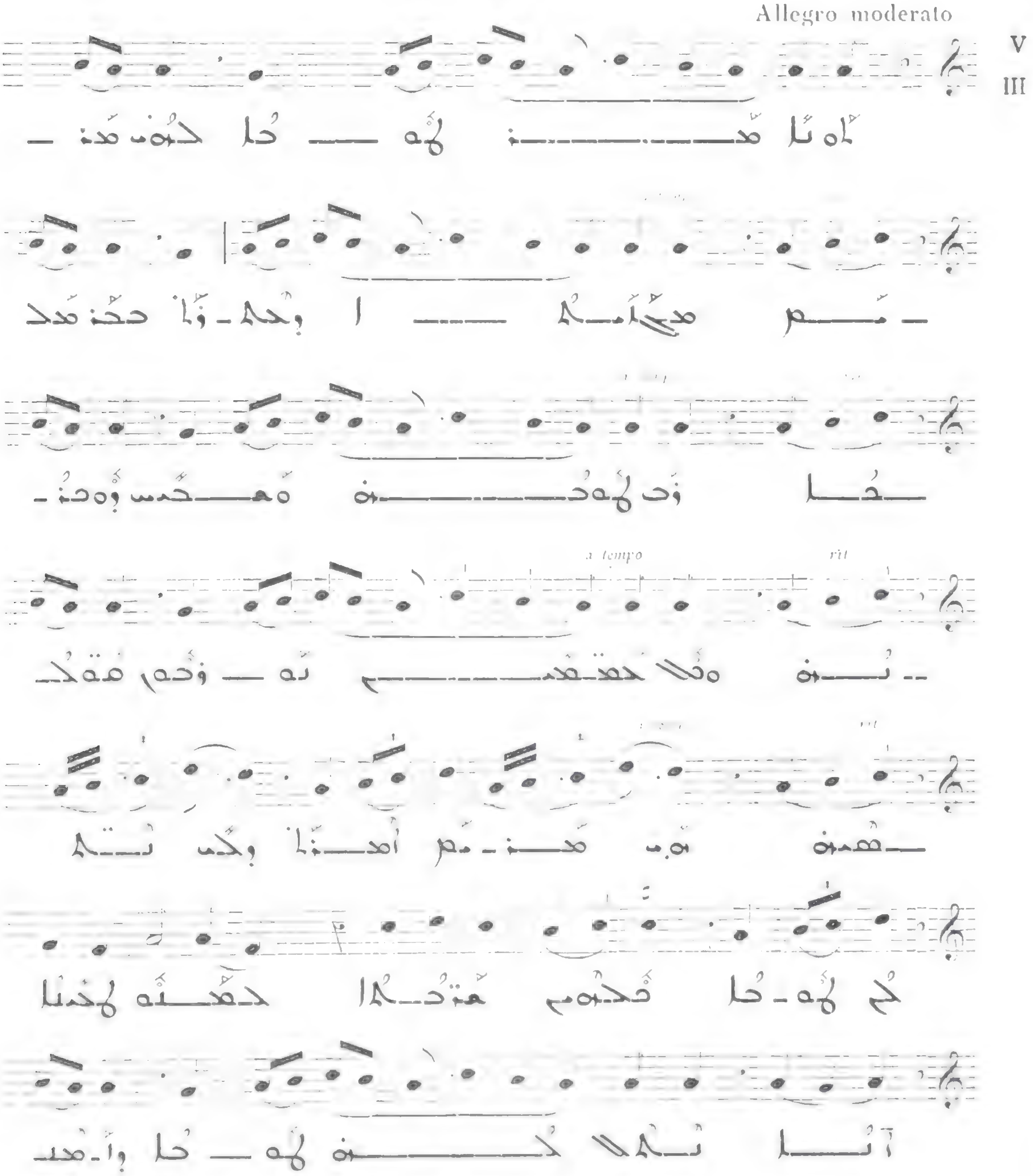
Allegro

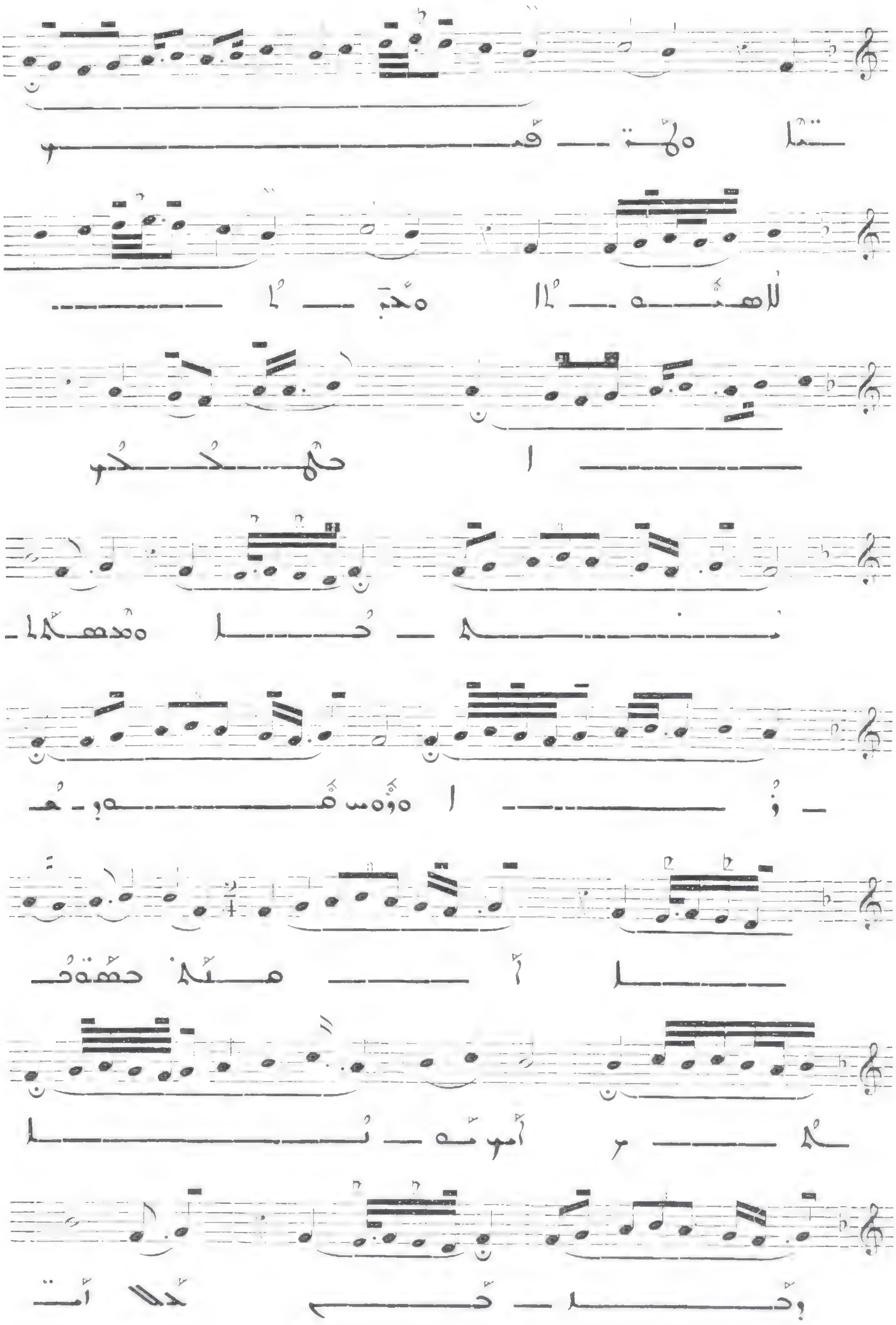
IV

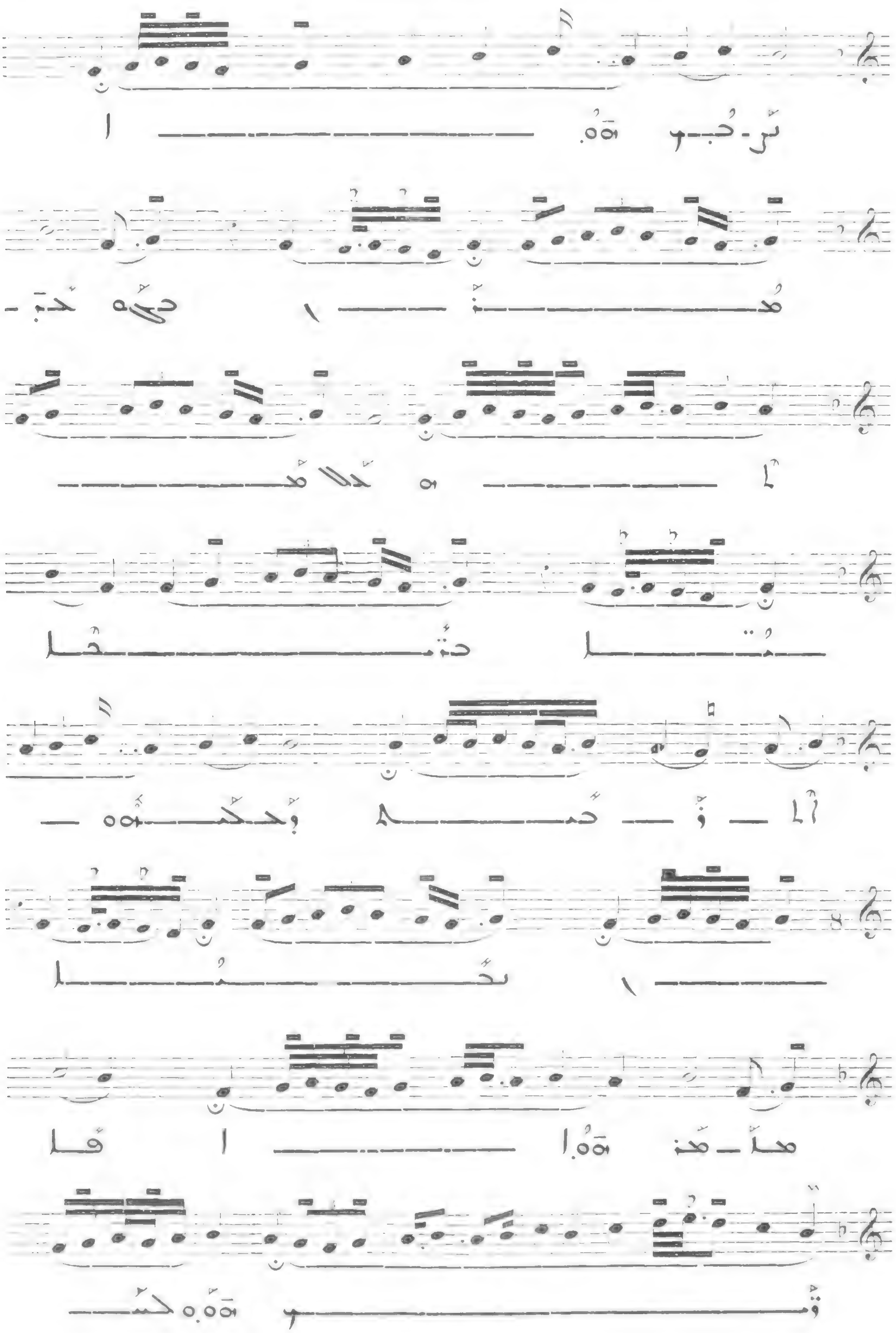




ܡܥܢܝܬܐ ܠܐܠܗܐ 539





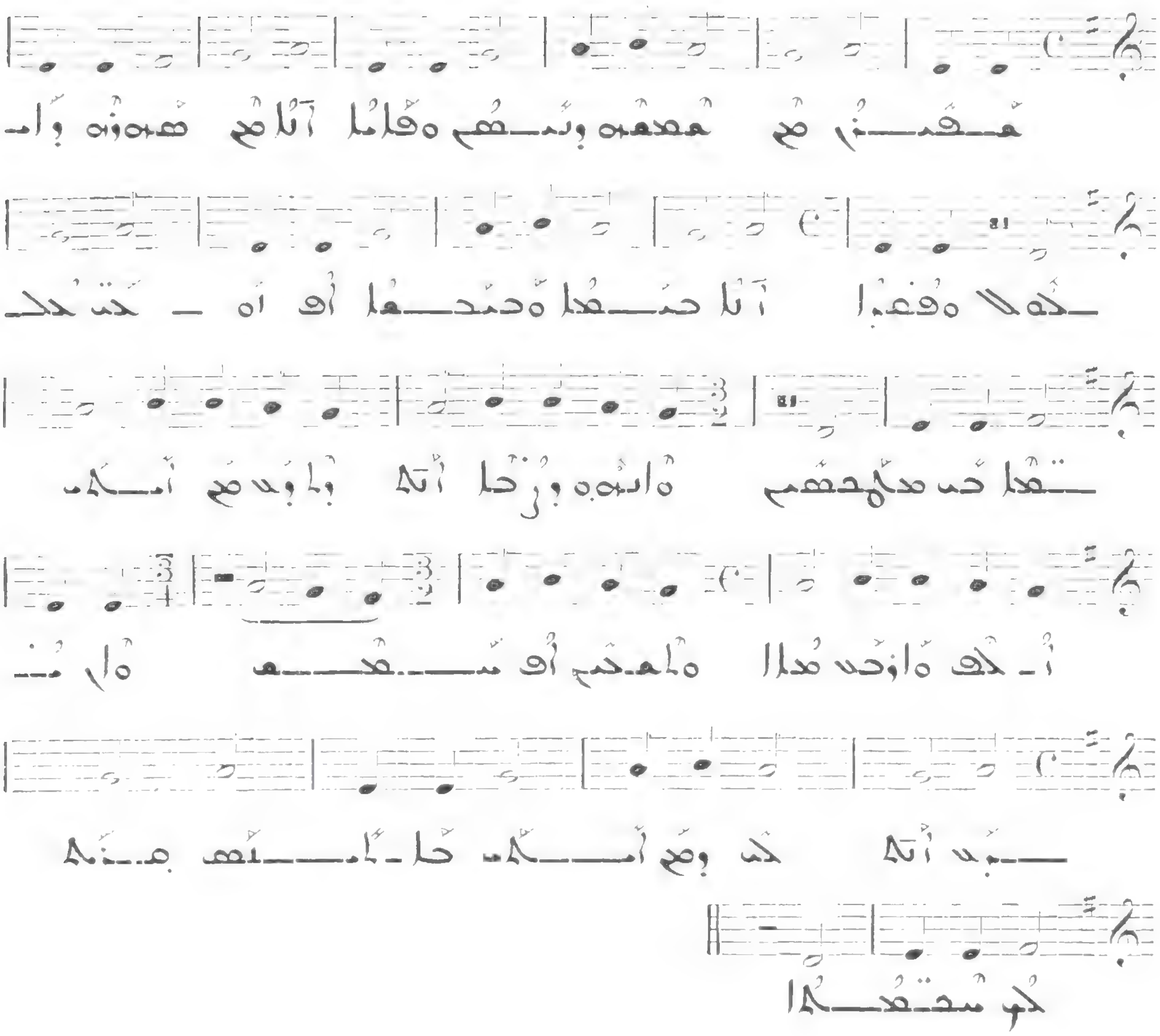


ܝ

537

Alle molto

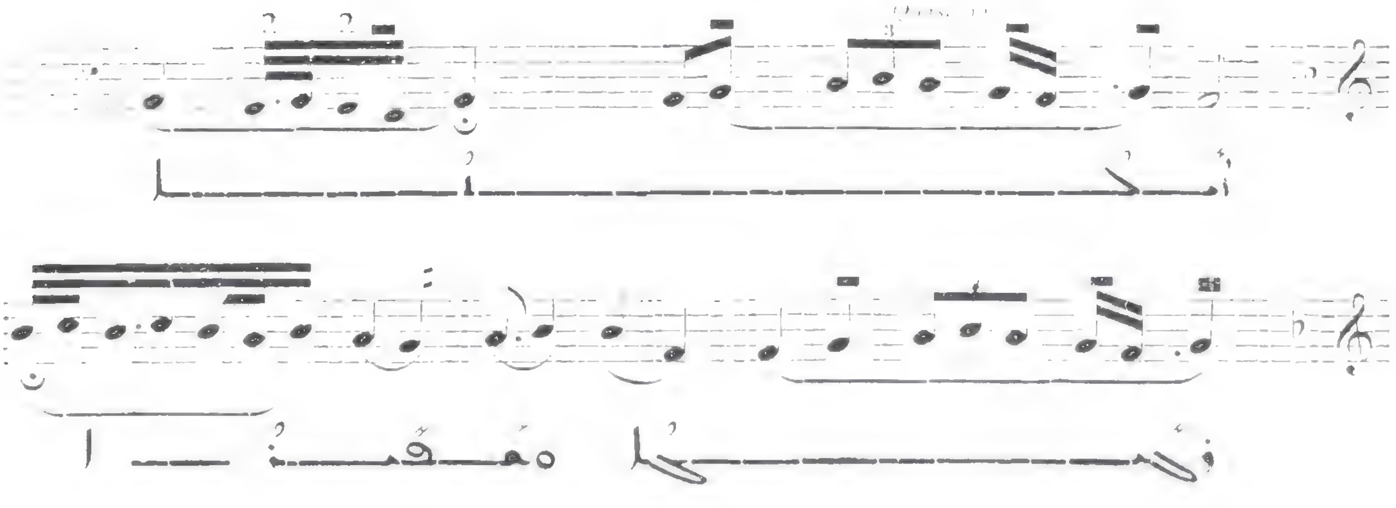
VIII

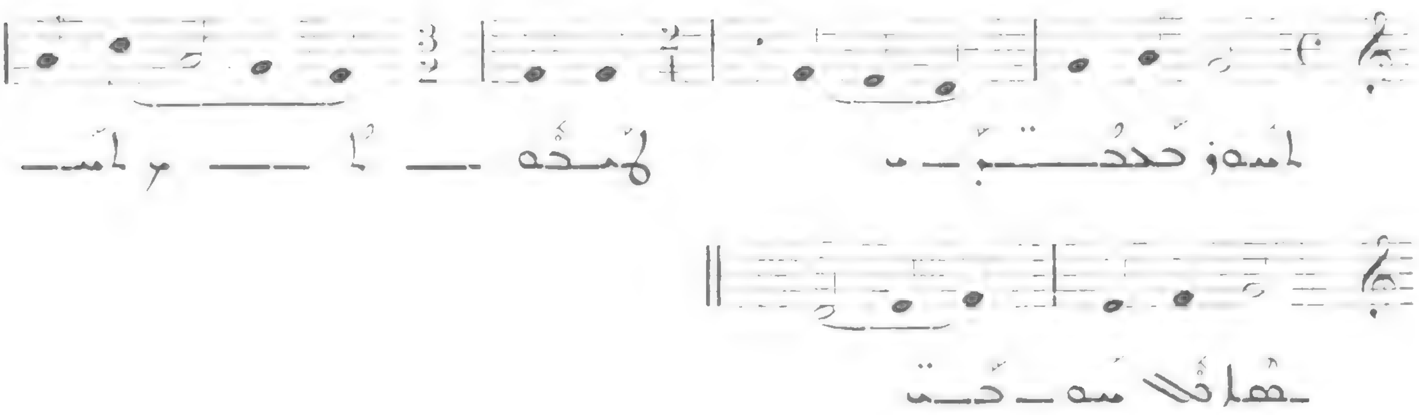


ܘܐܝܟ ܡܢܘܚܬܐ ܕܡܠܟܐ : ܐܡܠܟܐ ܕܪܚܝܠܐ ܘܡܫܡܫܢܐ

538

Andante

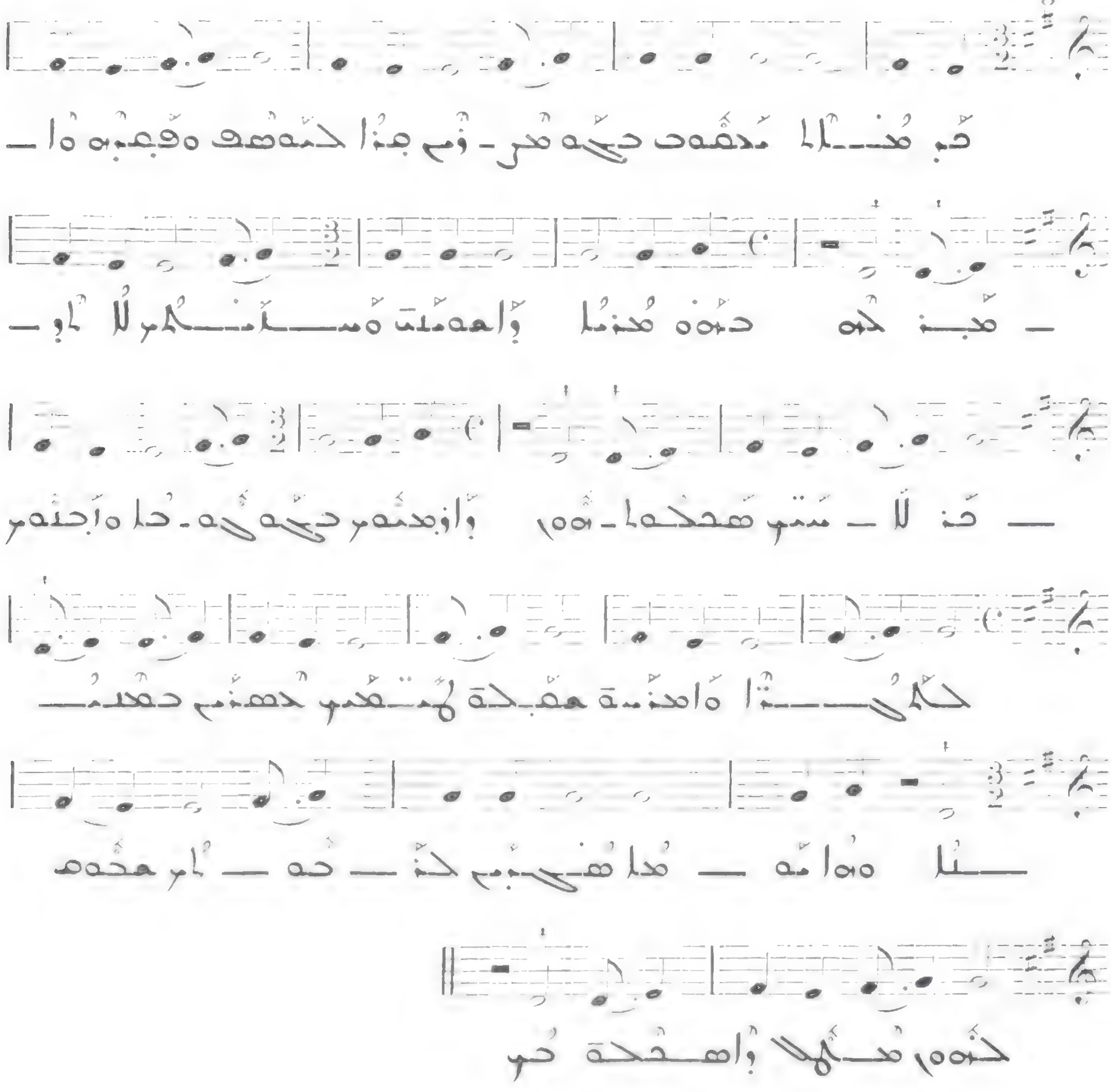


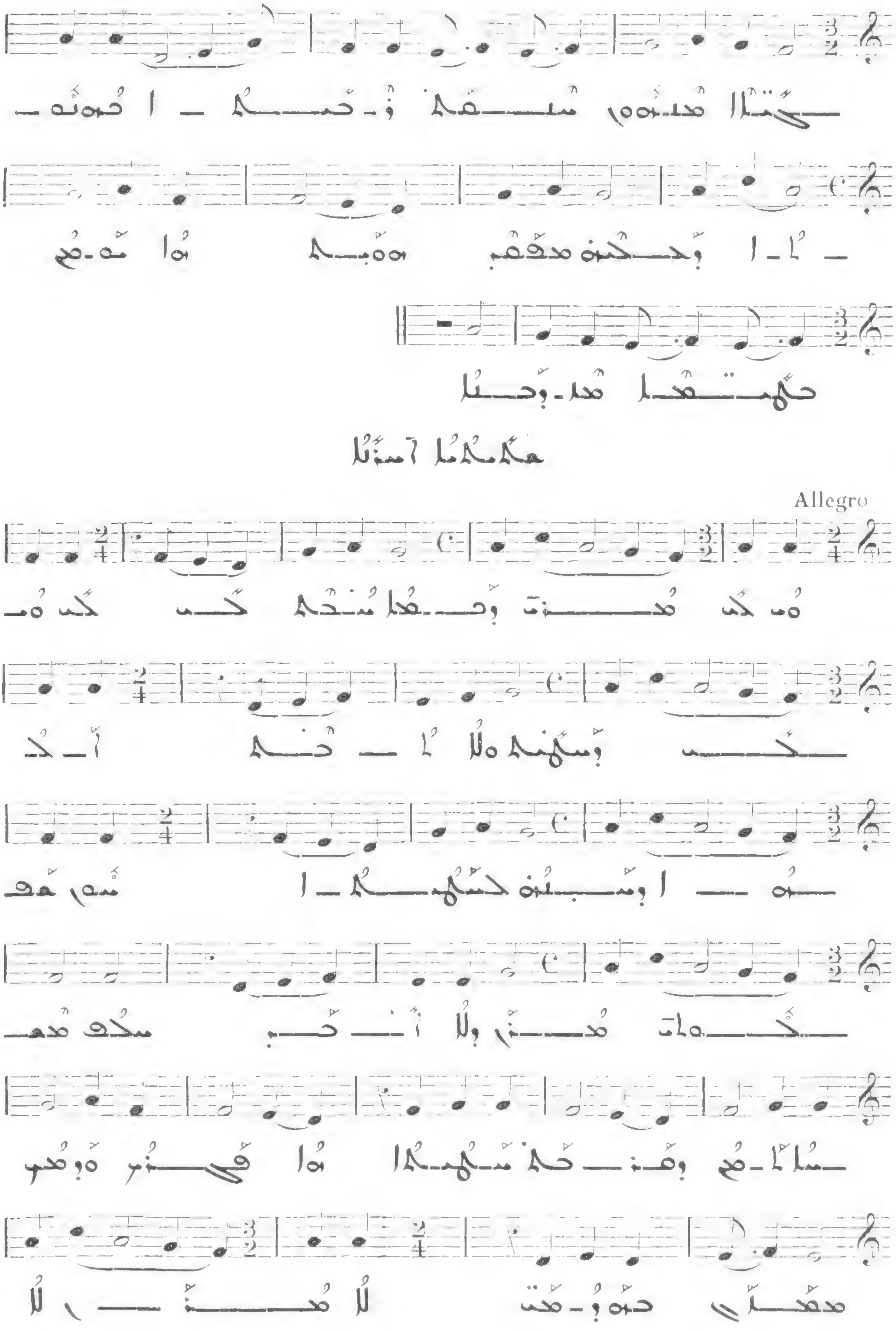


ܐ

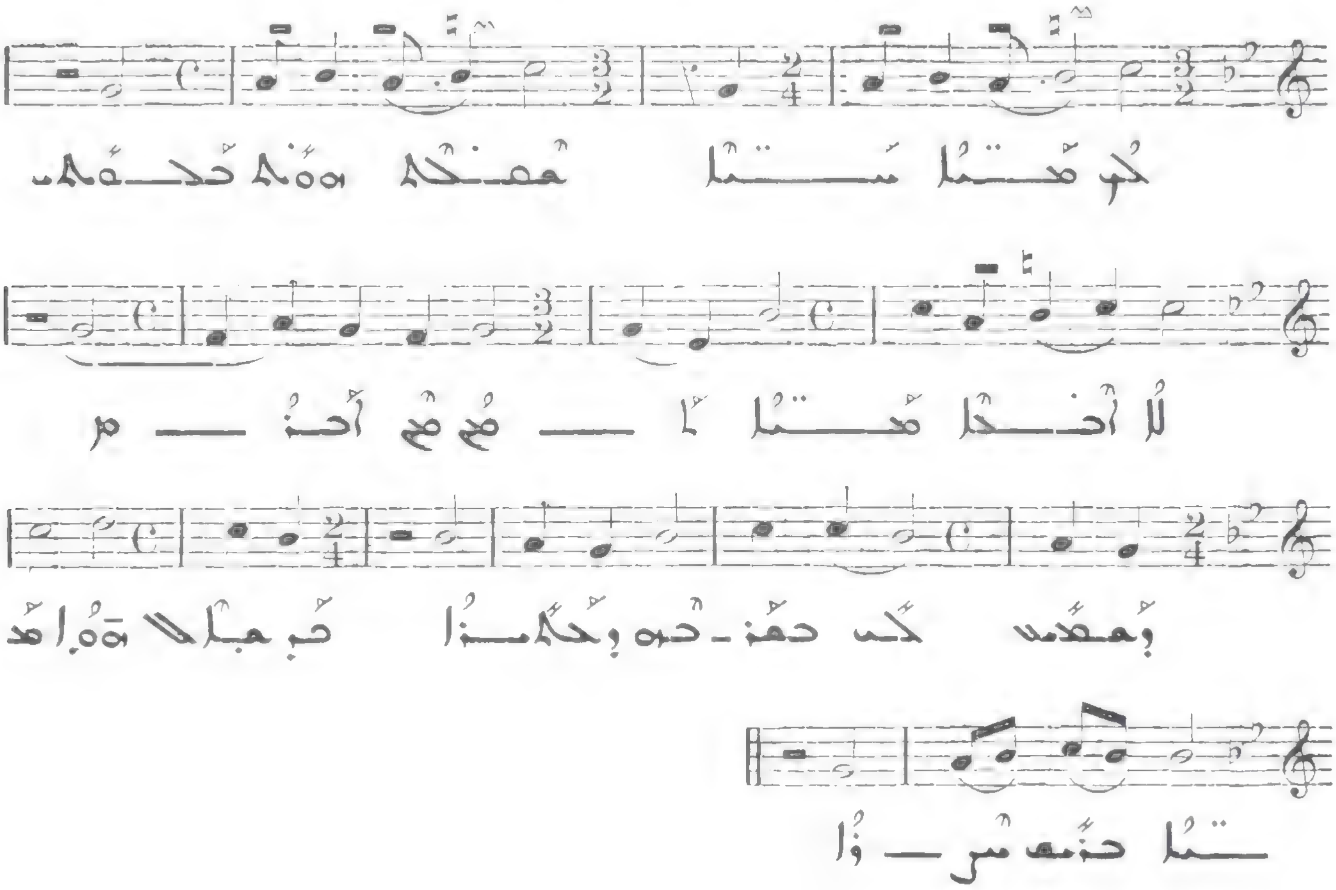
536

VII



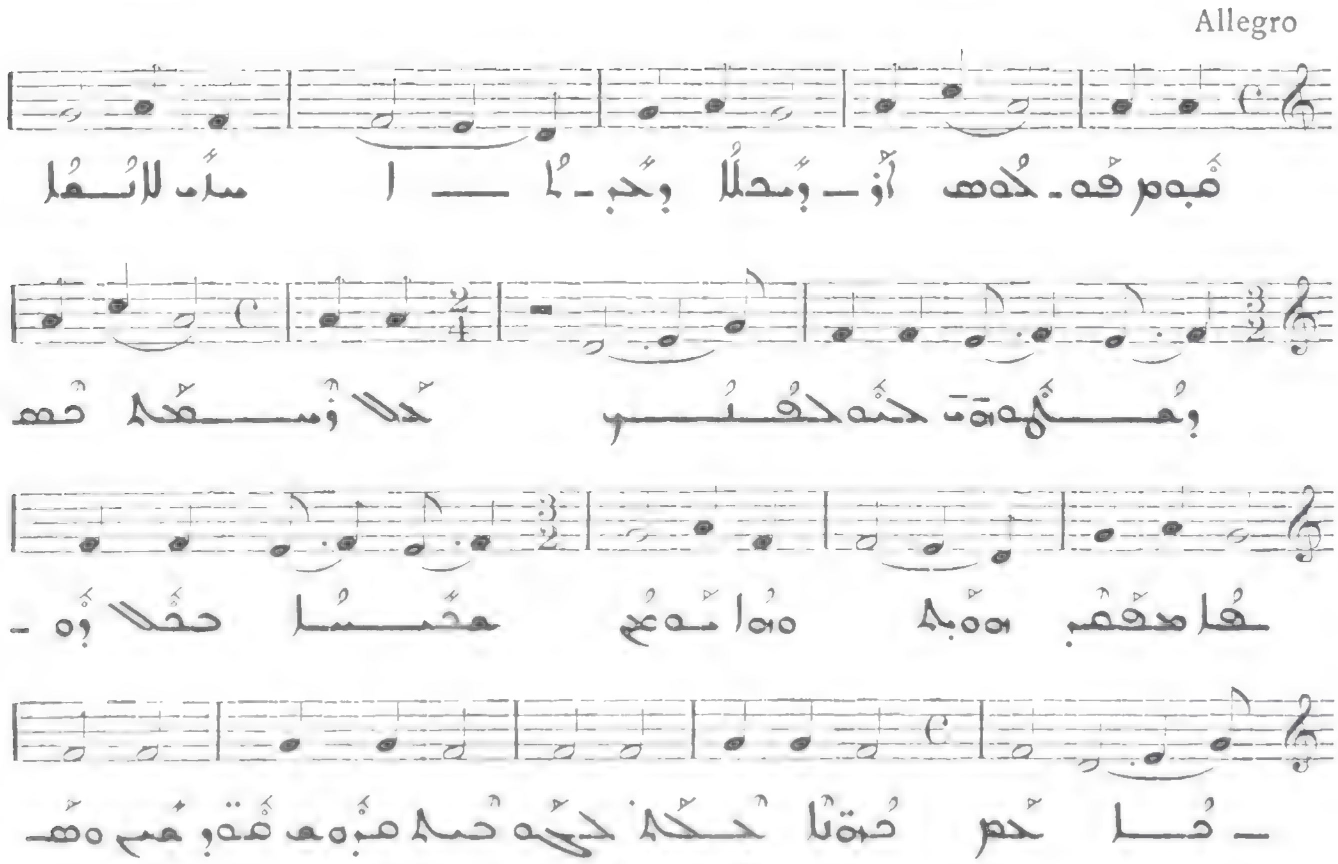


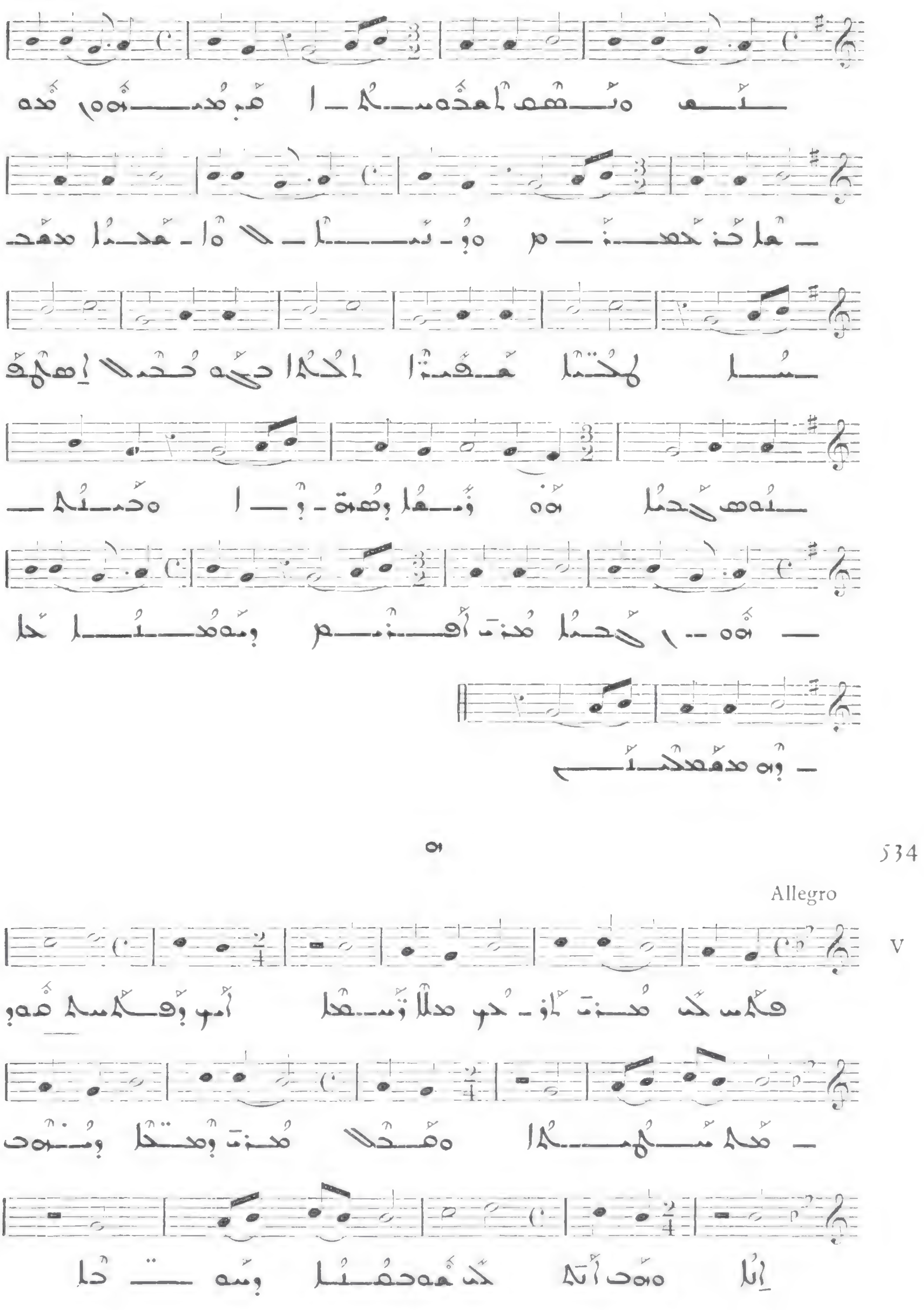
535 bis VI

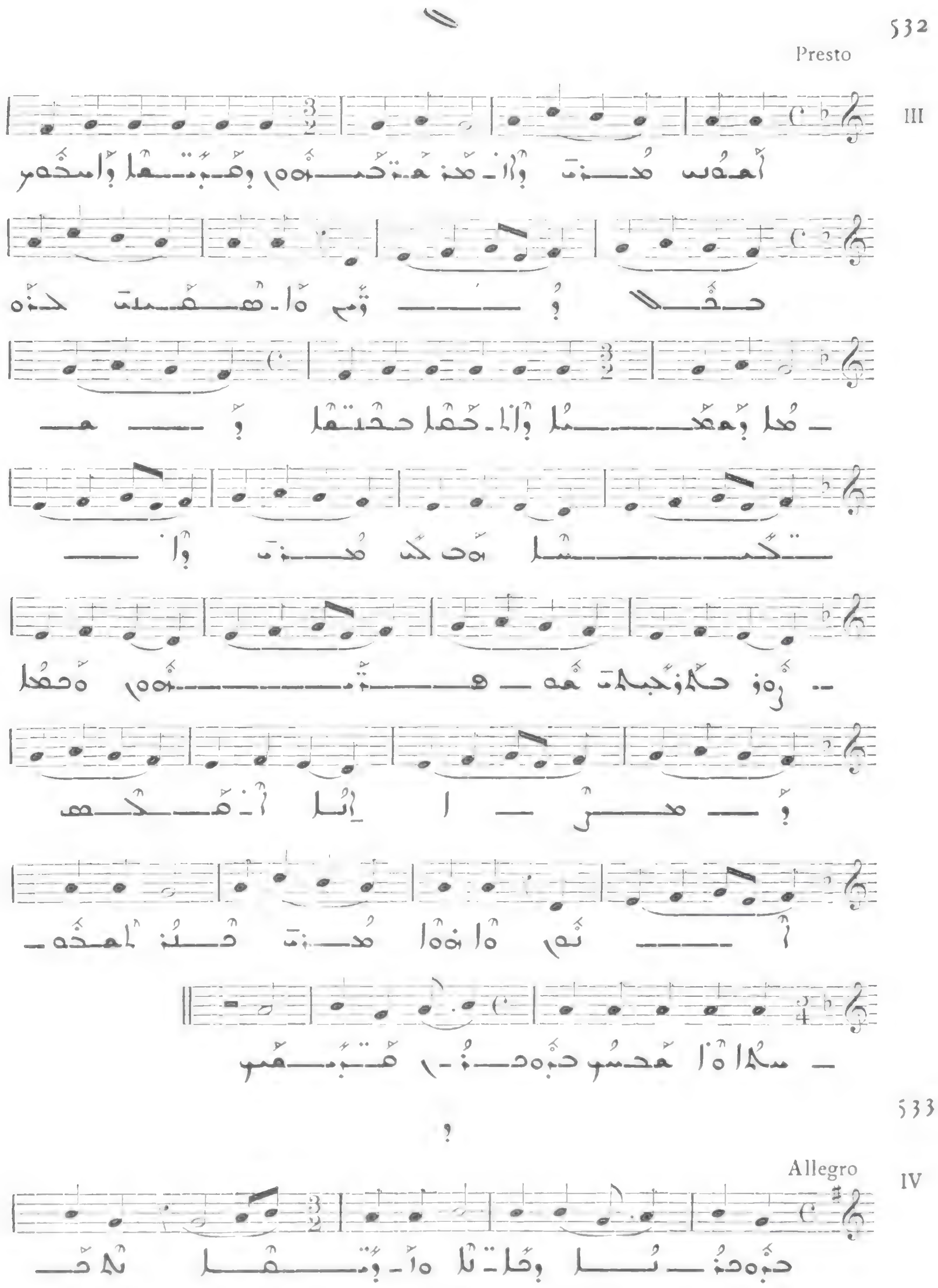


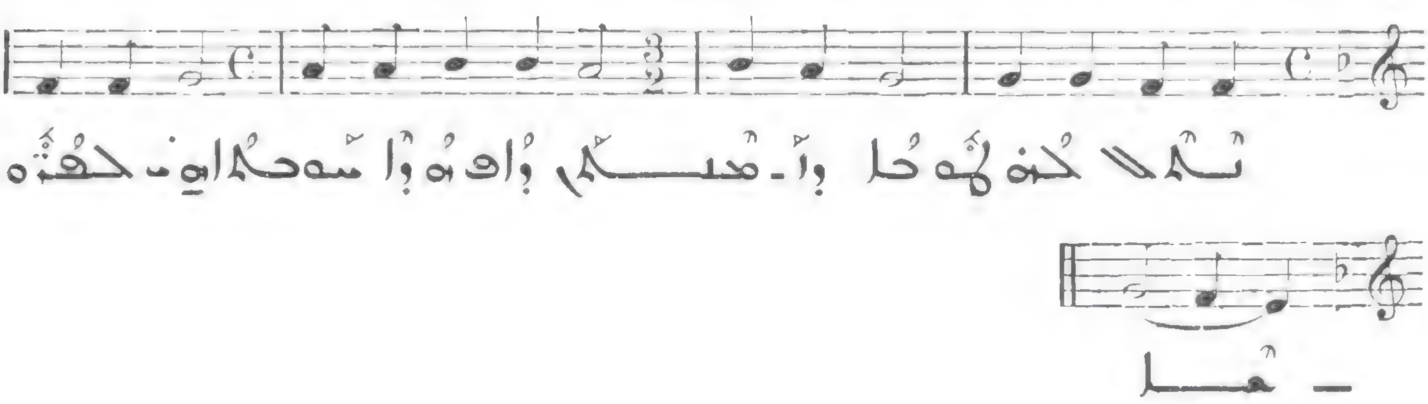
ܗ 535

VI




534
Allegro
V


532
Presto
III
533
Allegro
IV

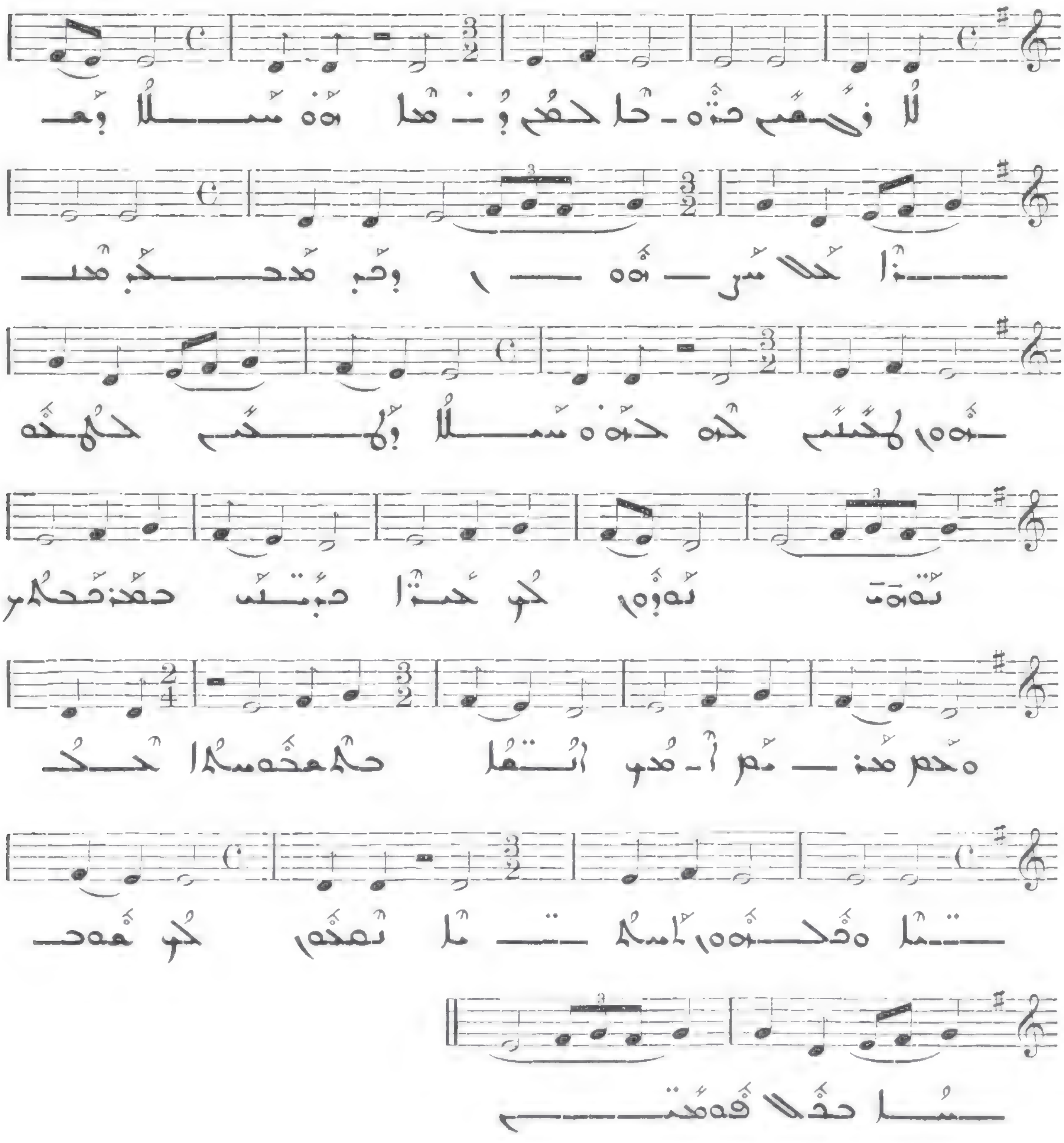


531

ܒ

Presto

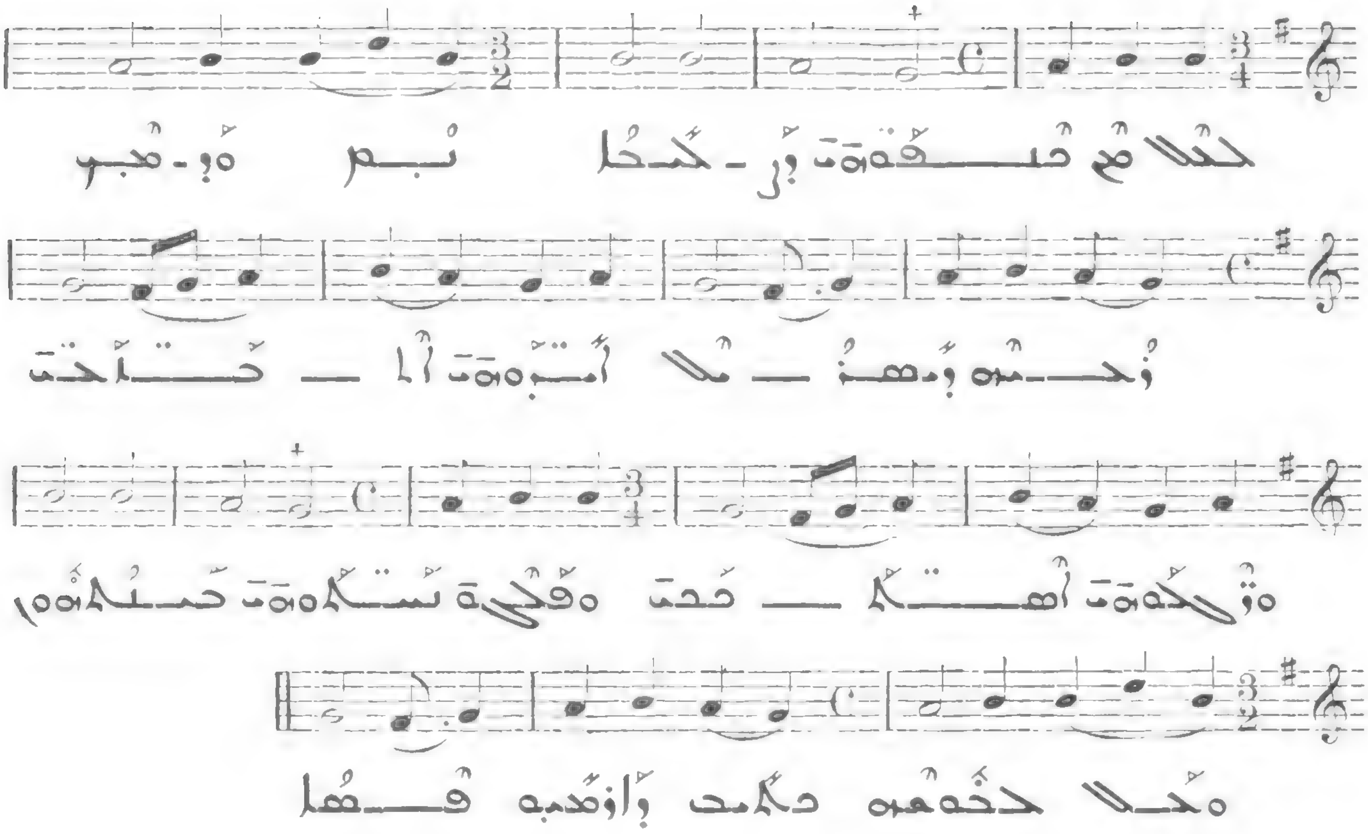
II



529

Presto

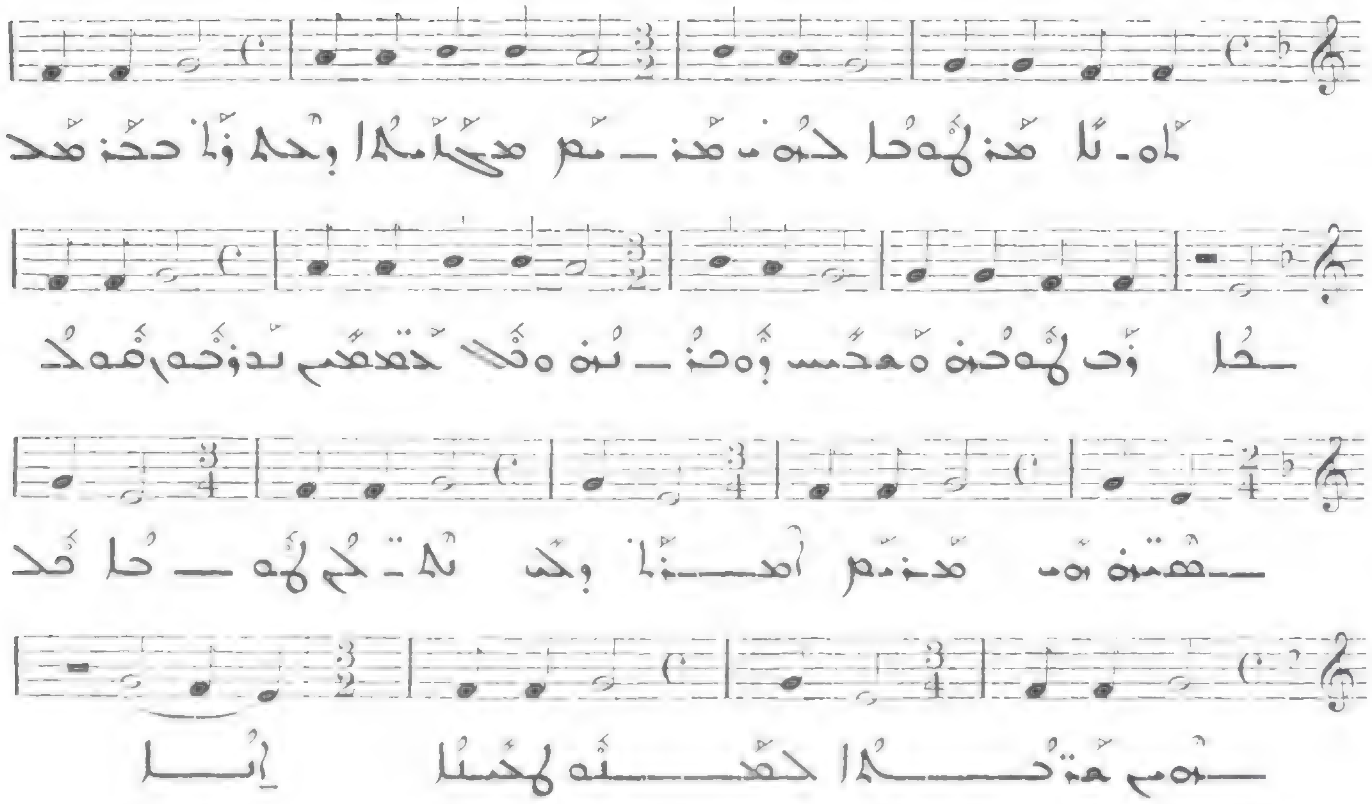
VII



530

Presto

I

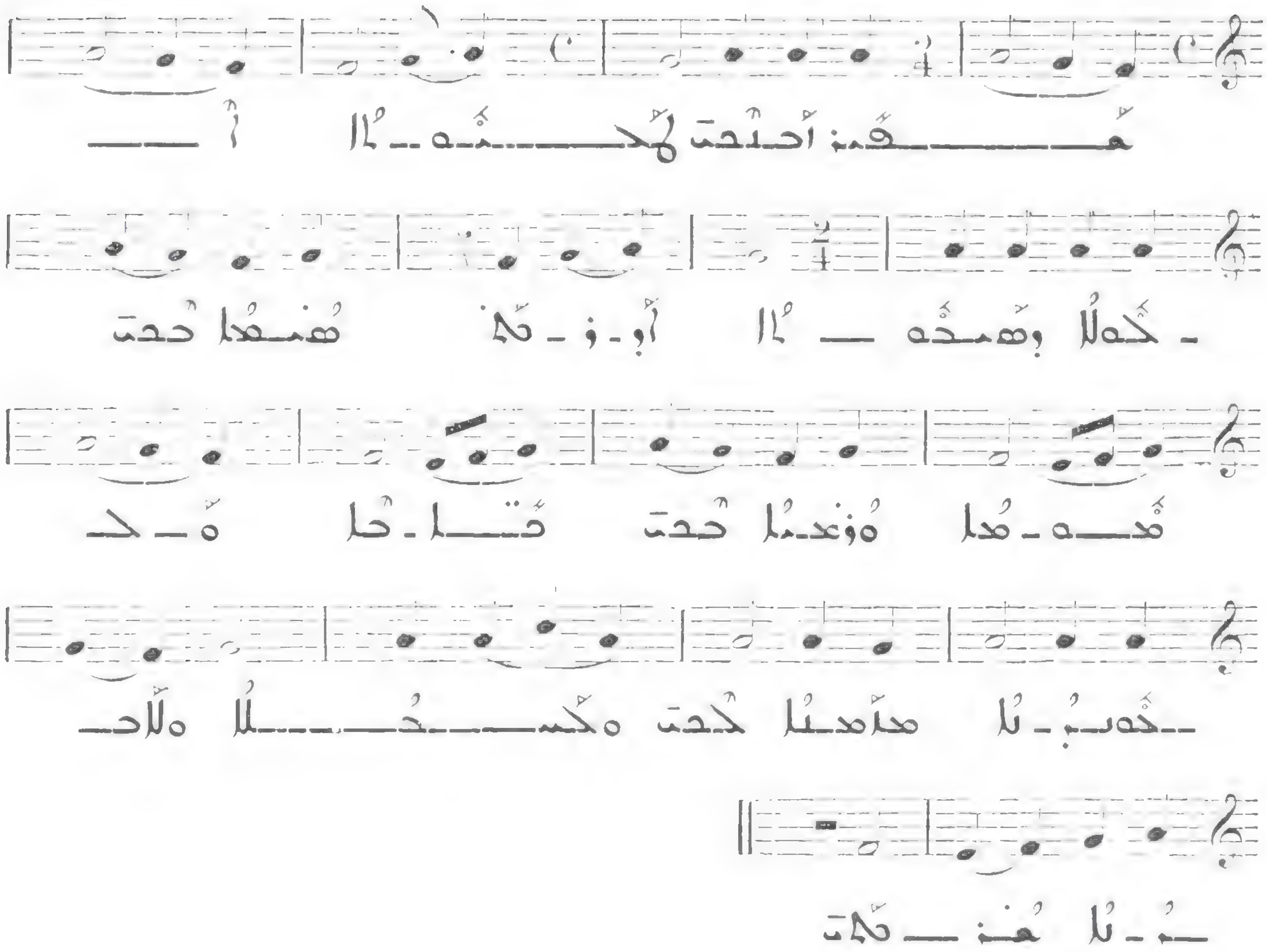


ܗ

527

Presto

VI

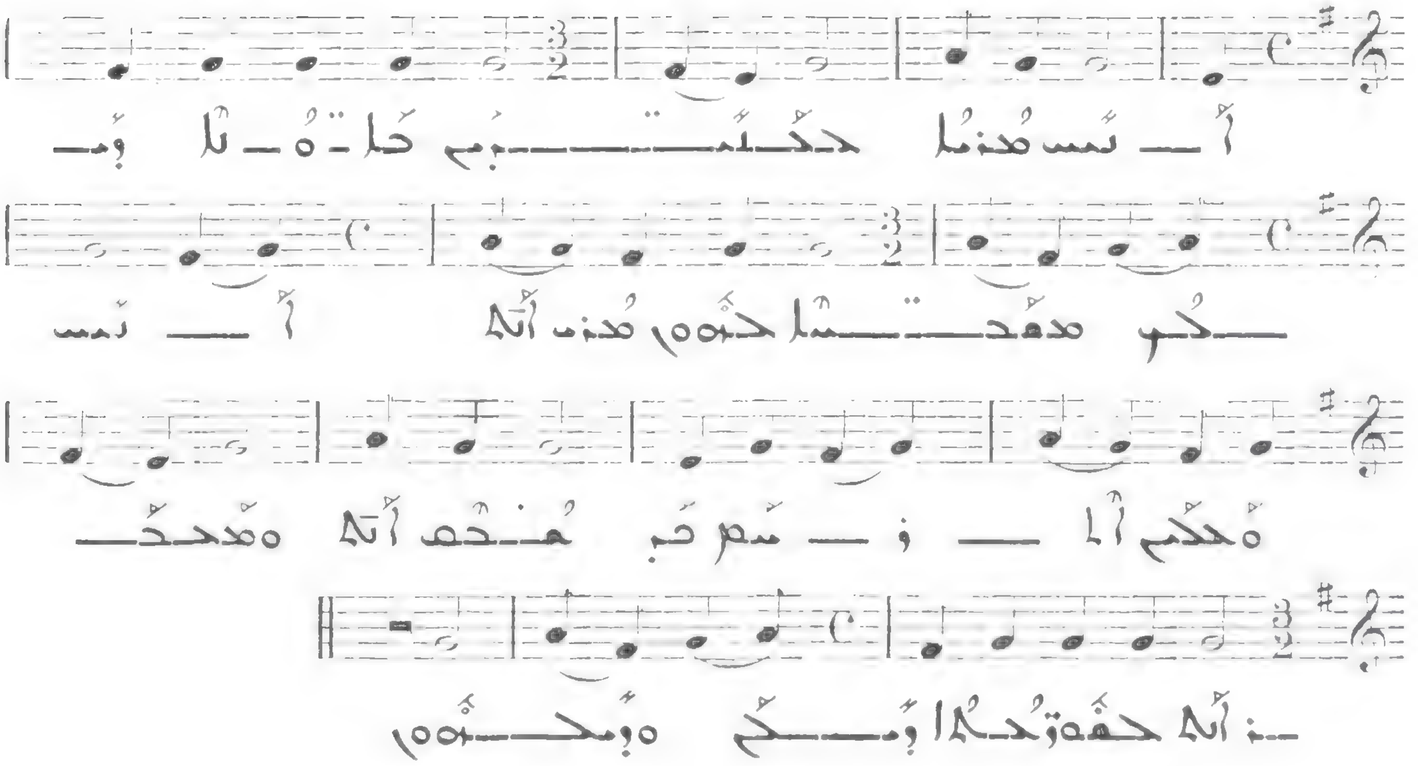


ܐ

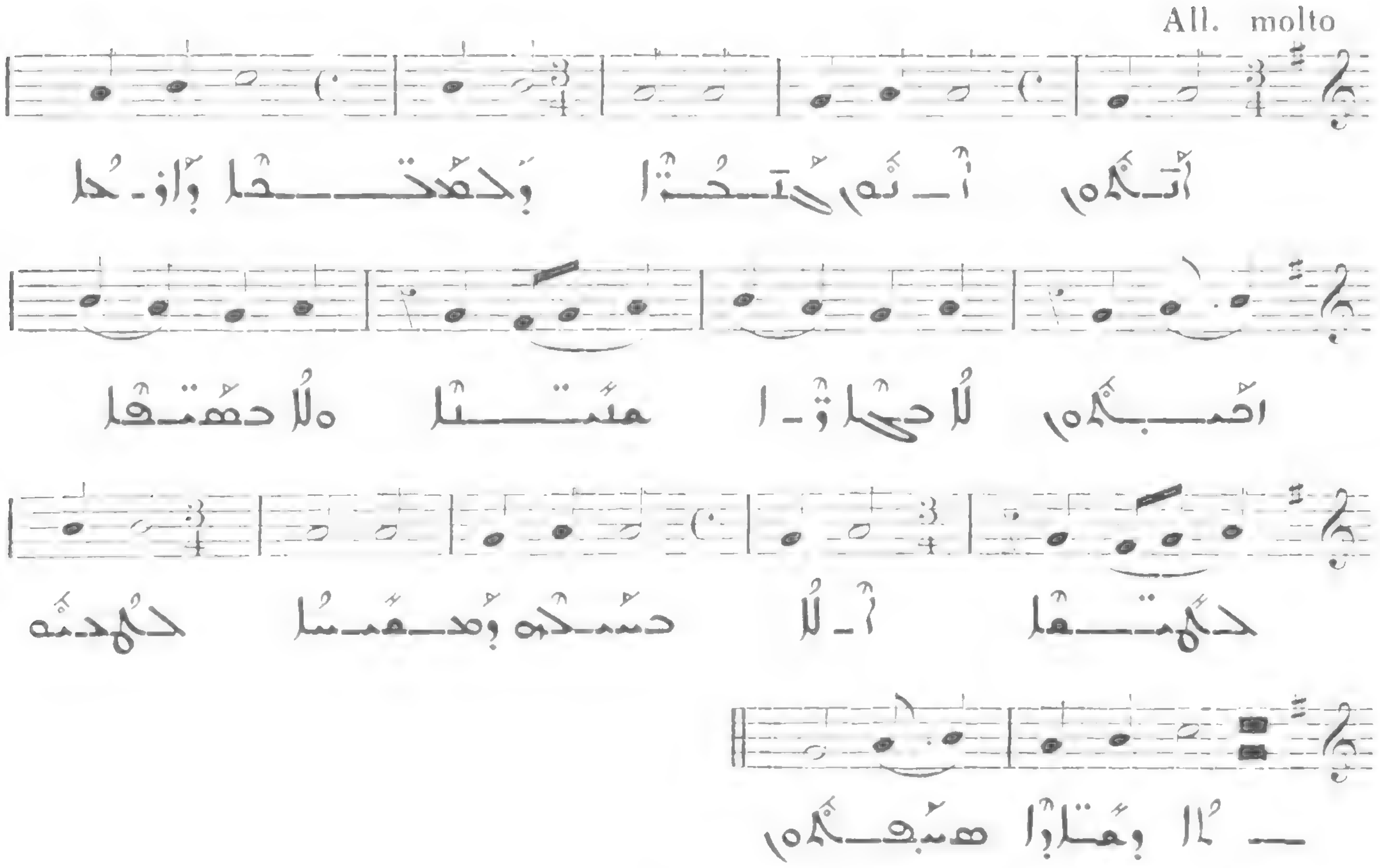
528

Presto

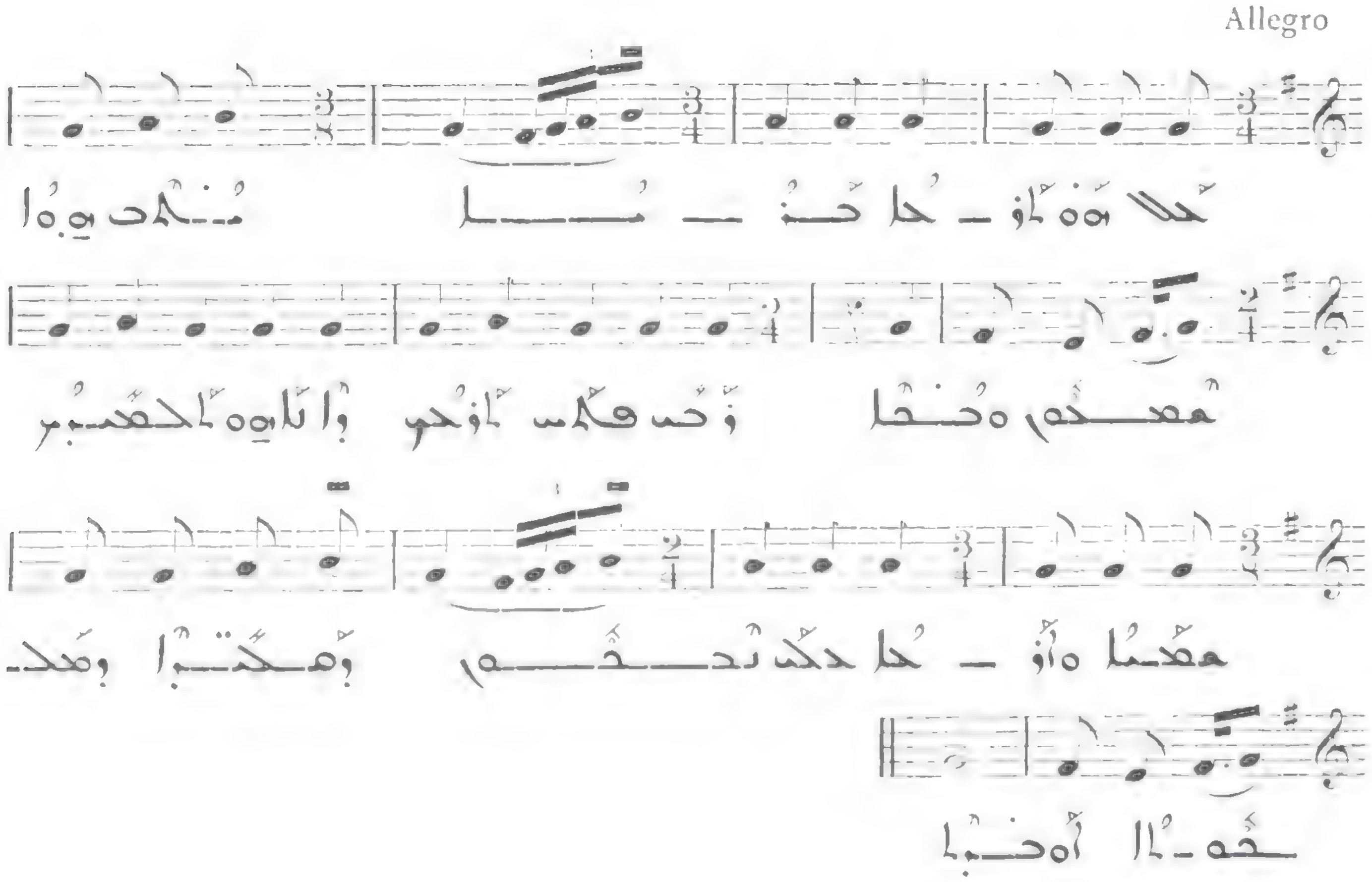
VII

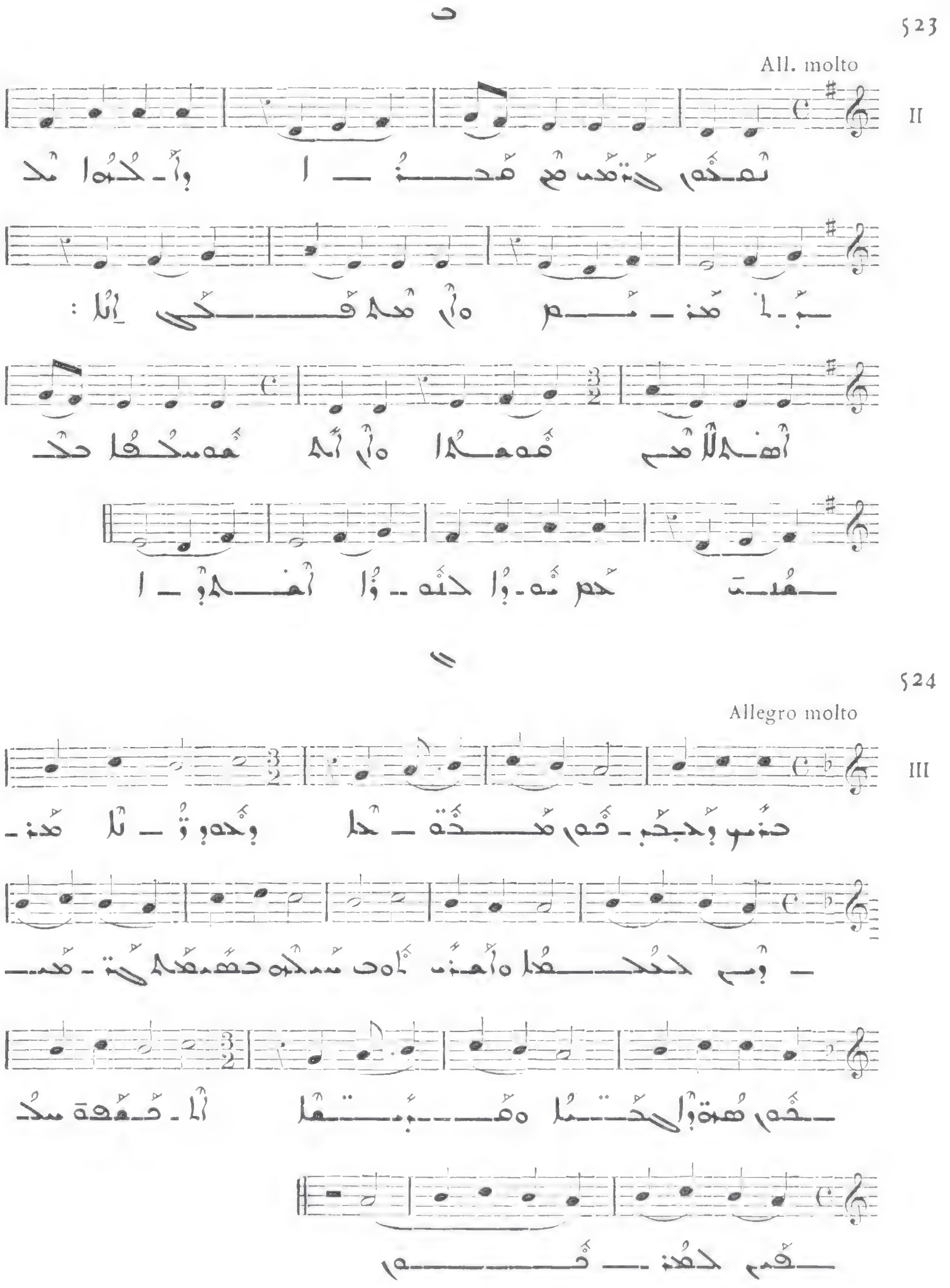


525



526



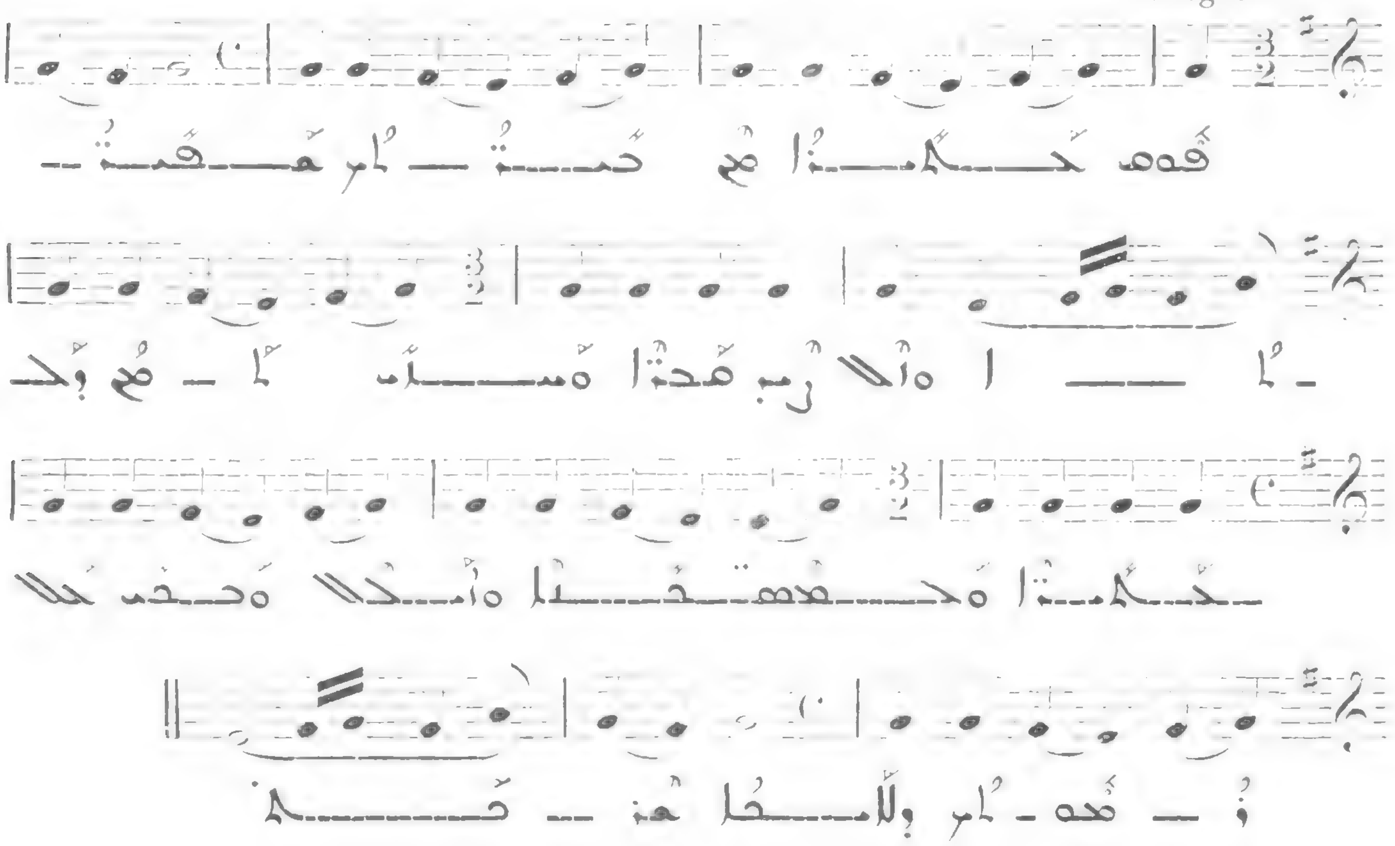


523
All. molto
II
524
Allegro molto
III

521

Allegro molto

VIII

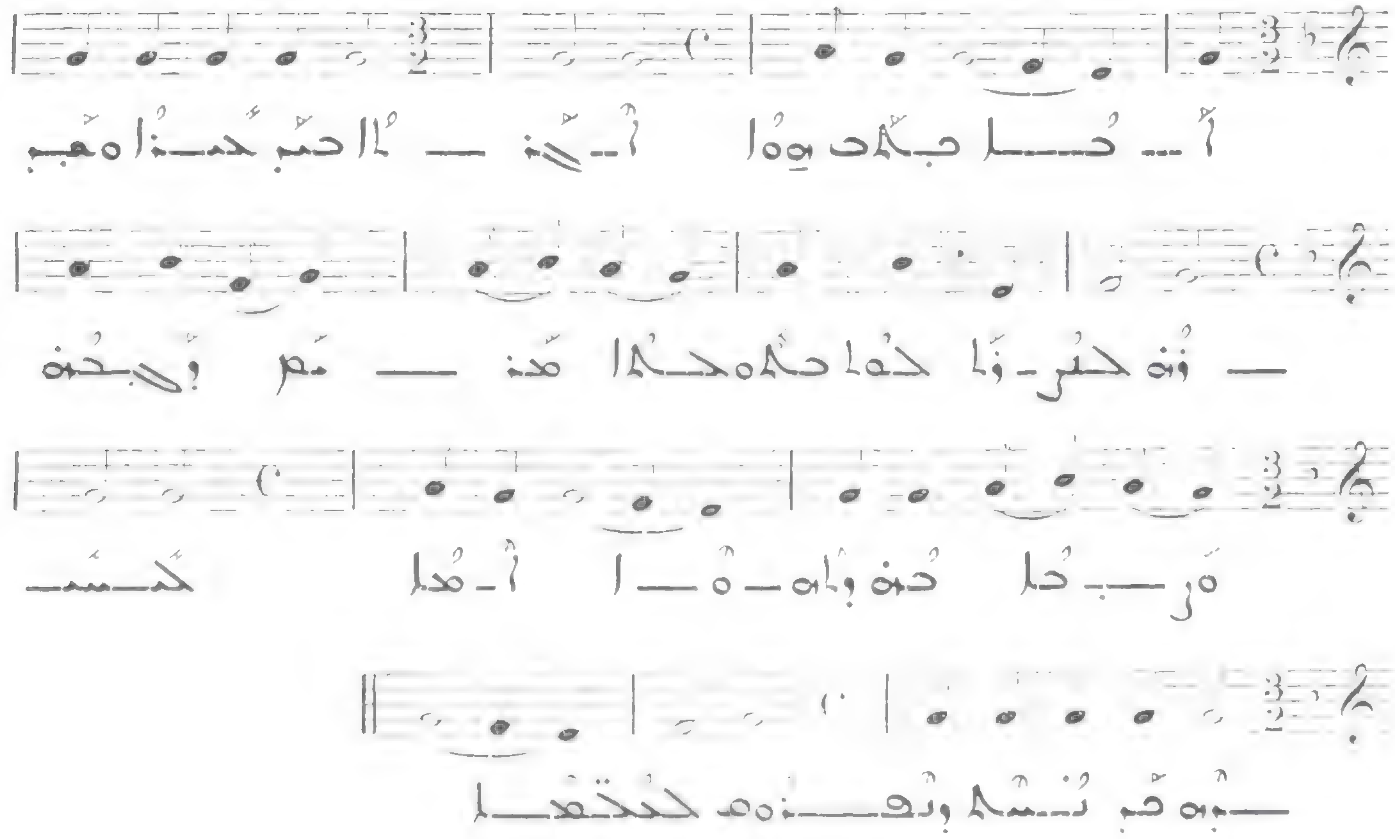


ܡܥܒܪܢܐ ܐܢܐ ܒܩܠܐ ܗܘܐ : ܐ

522

Allegro

I

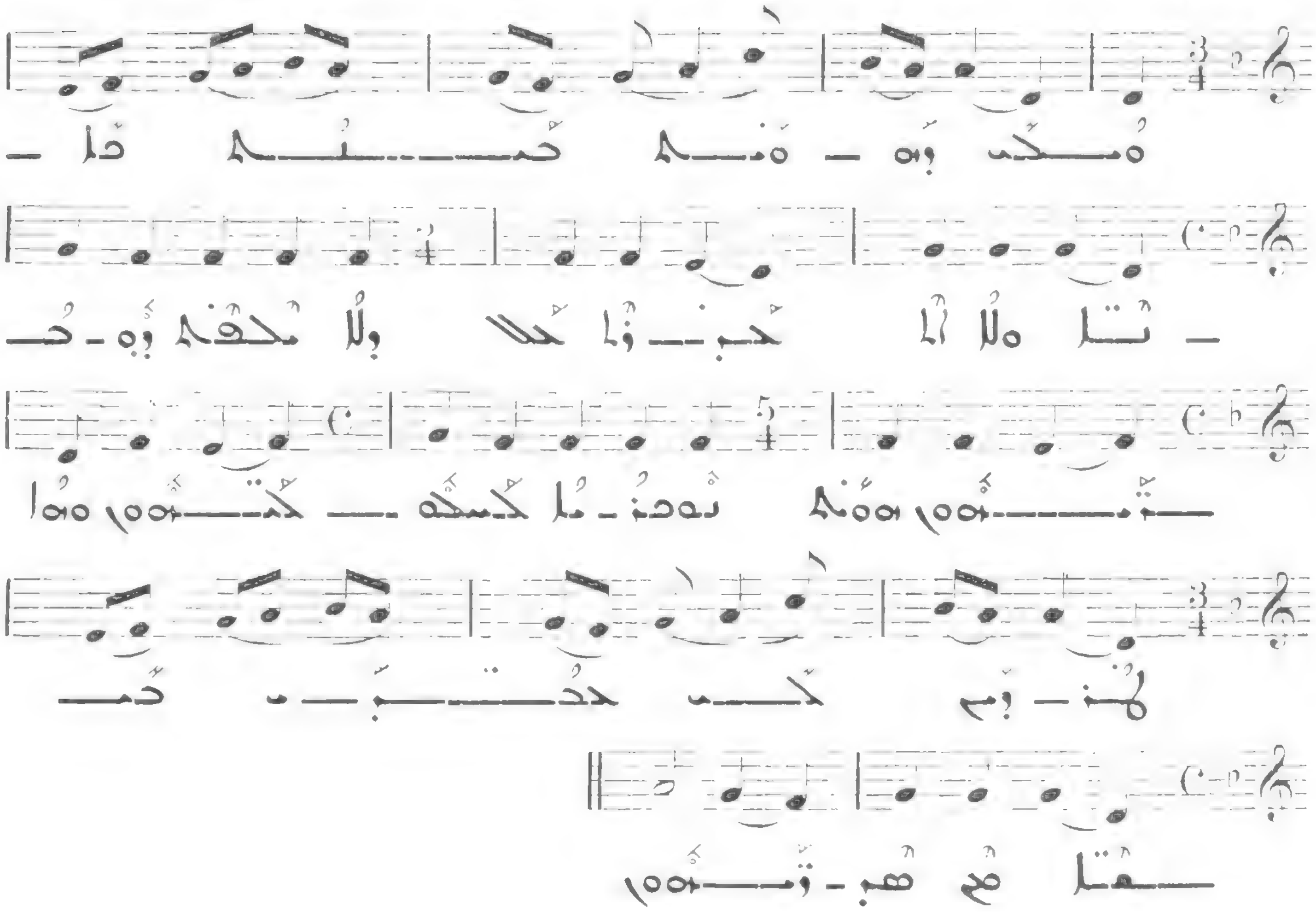


ܗ

519

Andante

VI

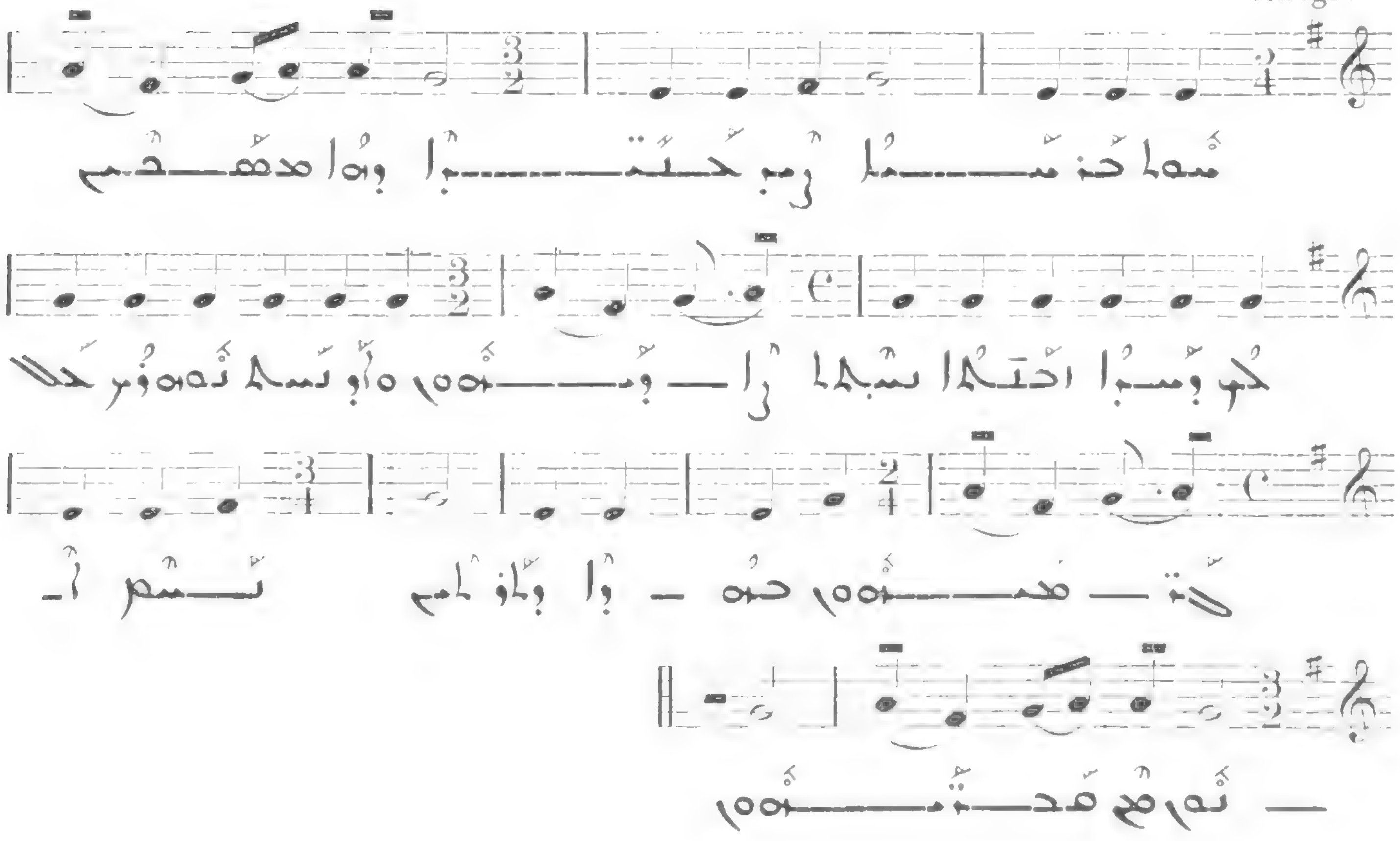


ܐ

520

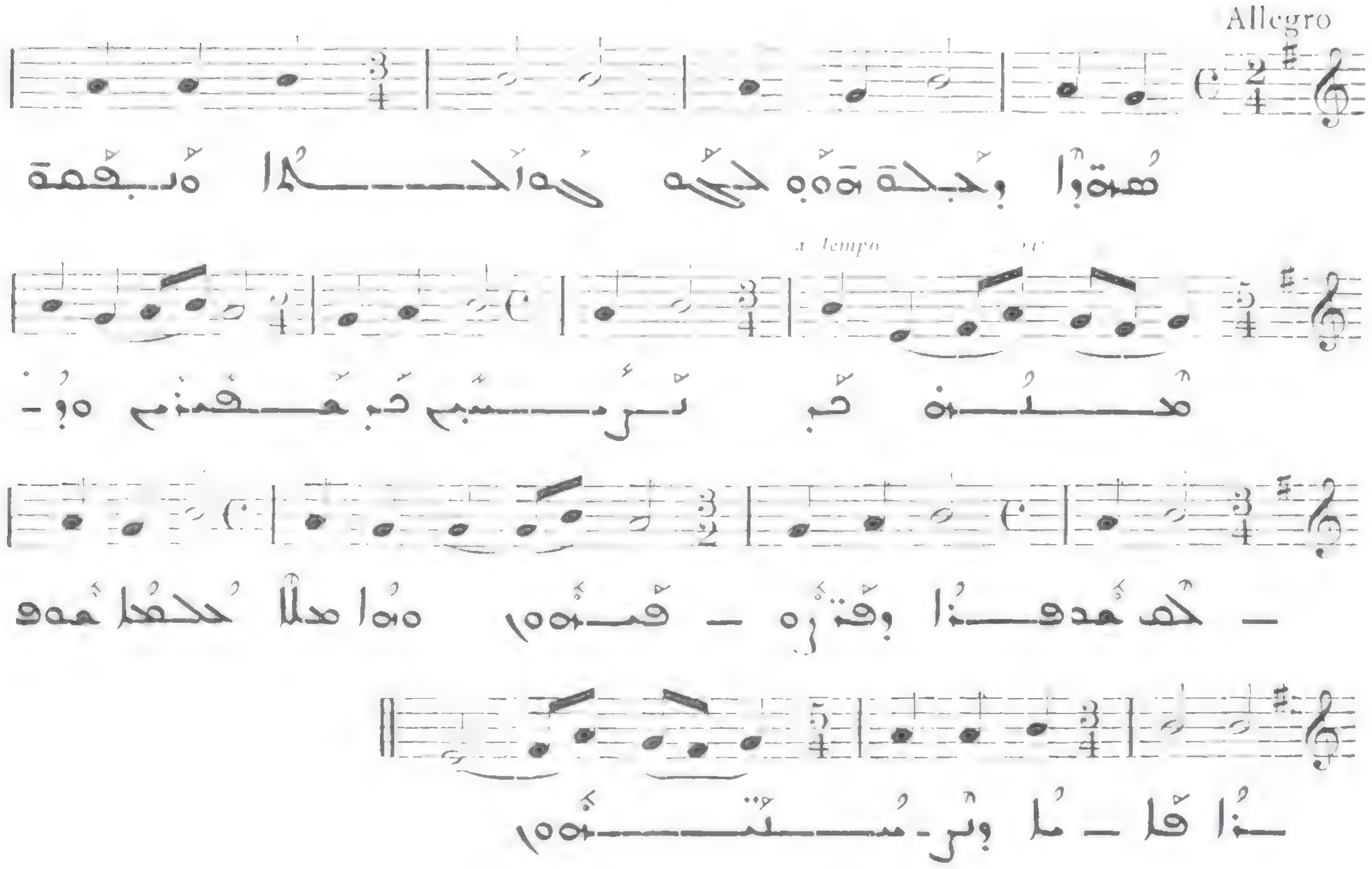
Allegro

VII



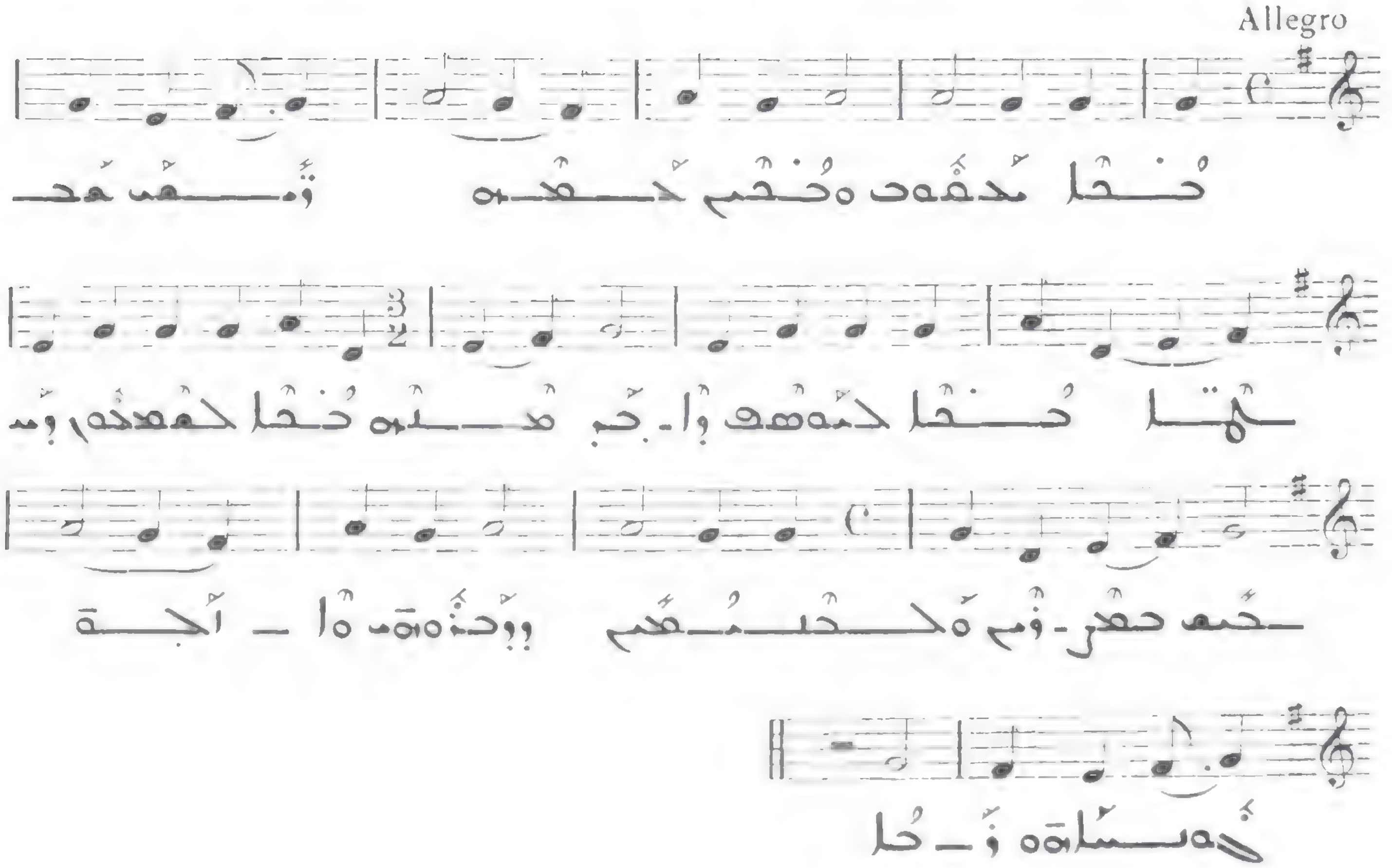
ܙ 517

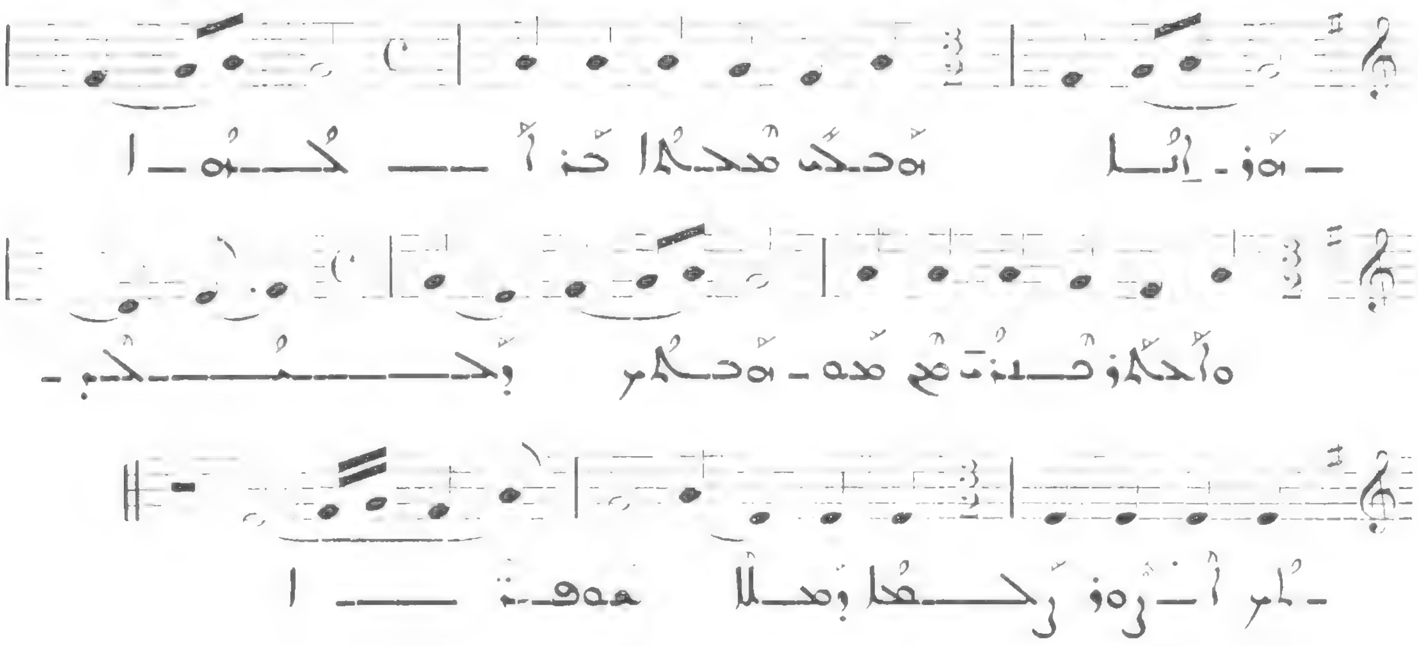
IV



ܚ 518

V

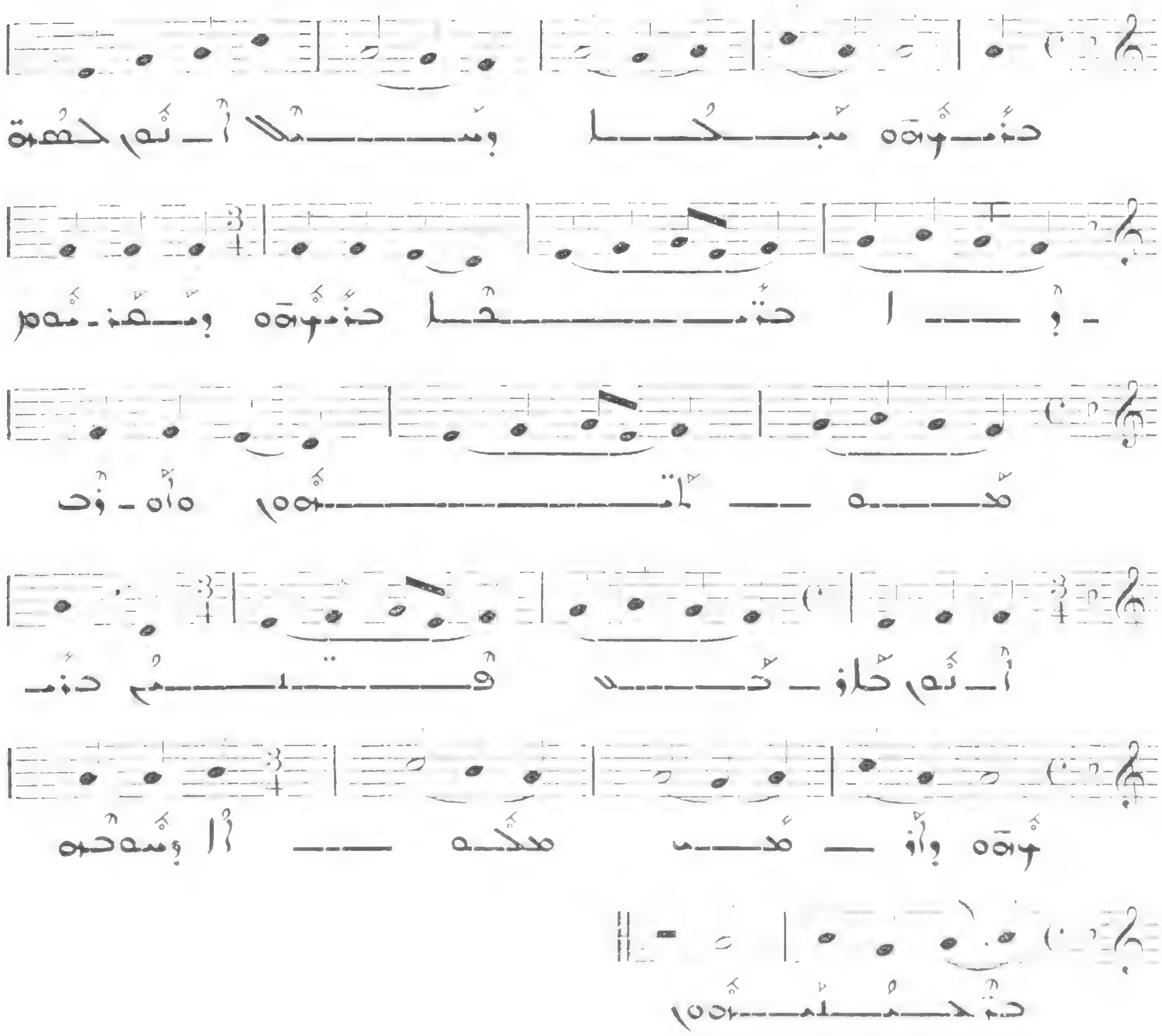




516

Presto

III



III

ܡܕܖ̈ܫܐ

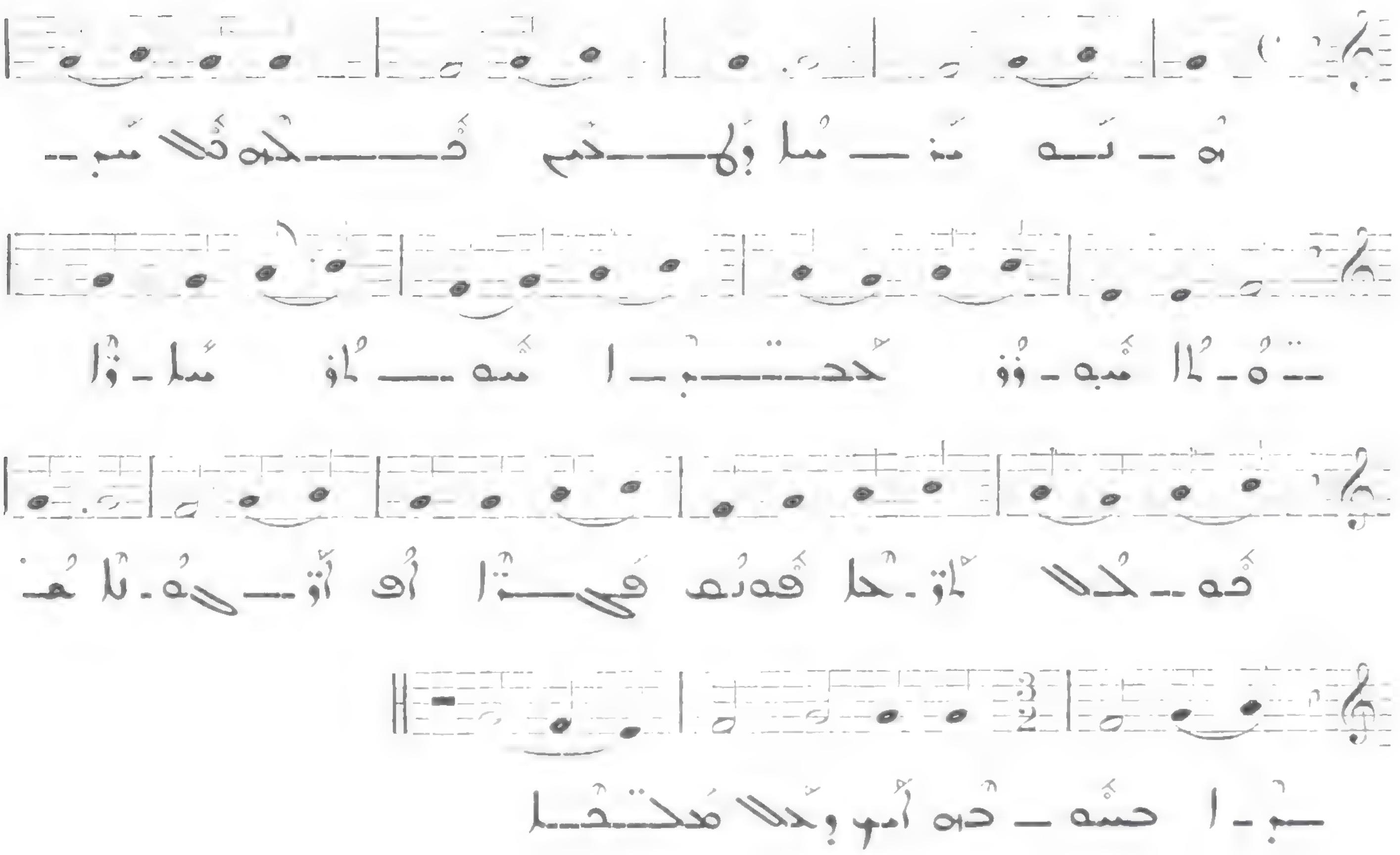
ܕܡܫܡܫܝܢ ܒܡܘܬܒ̈ܐ ܐܦܪܝܡ ܕܗܘܐ ܢܡܘܣܝܐ ܒܡܕܒܚܝ̈ܐ

TROISIÈME CATÉGORIE D'HYMNE. LES « MADROCHÉ »

514 ܡܕܒܚܝܐ ܕܗܘܐ ܪܫܝܐ : ܐ

All. molto

I

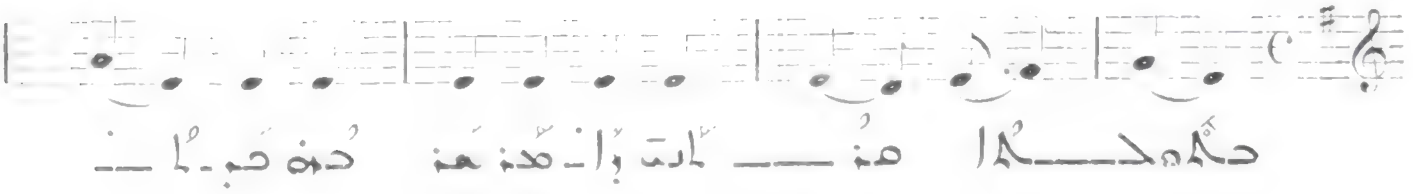


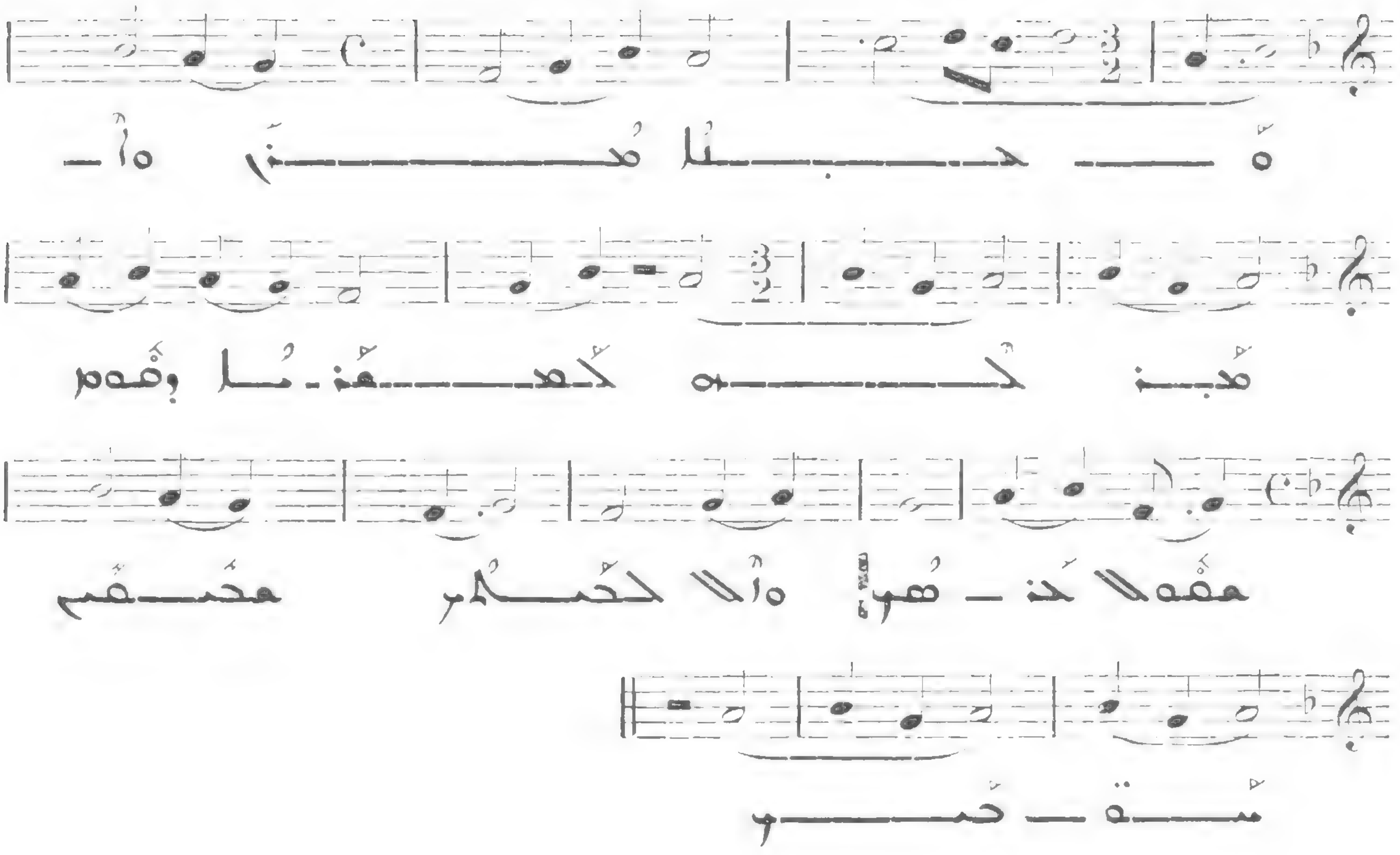
ܒ

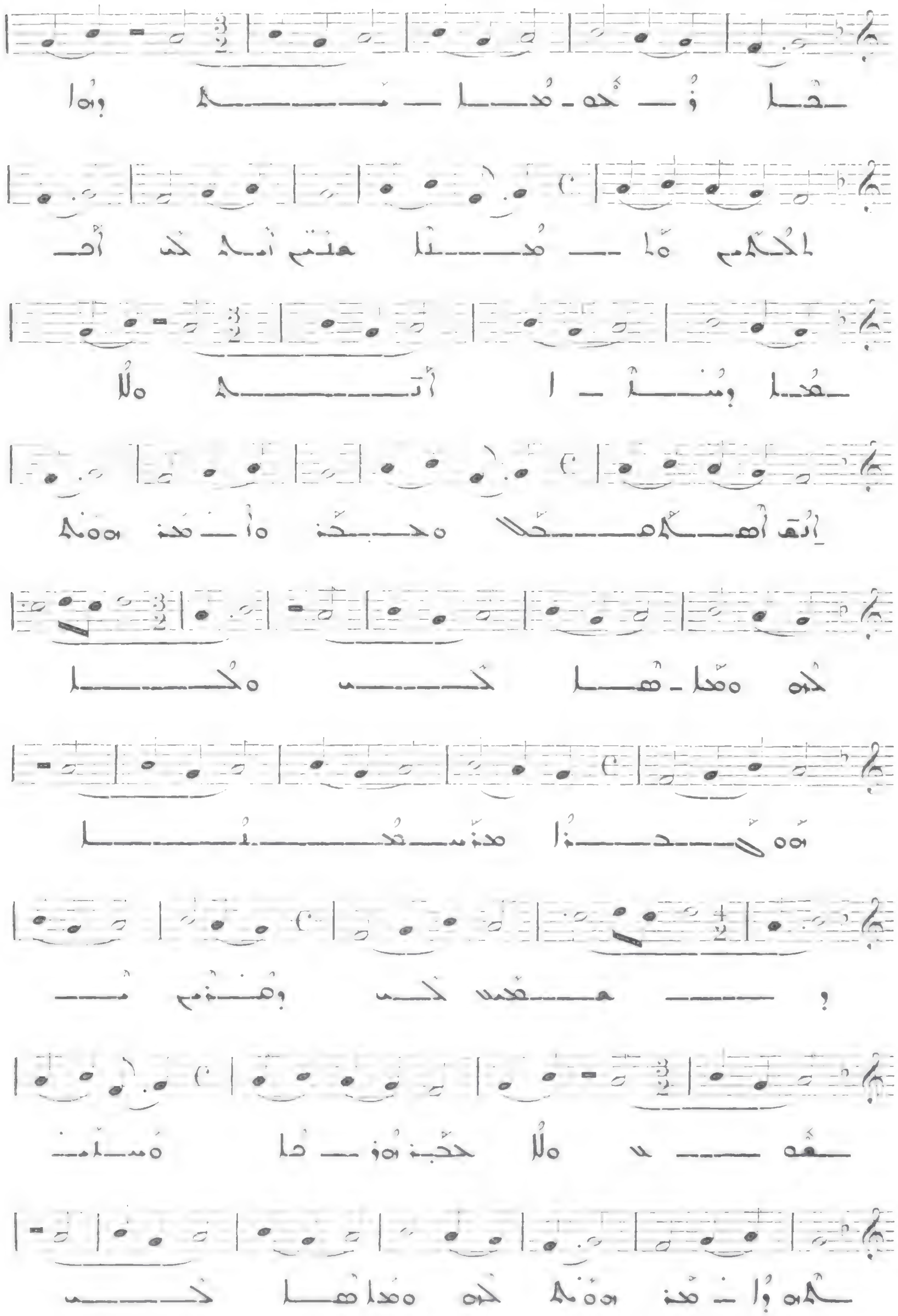
515

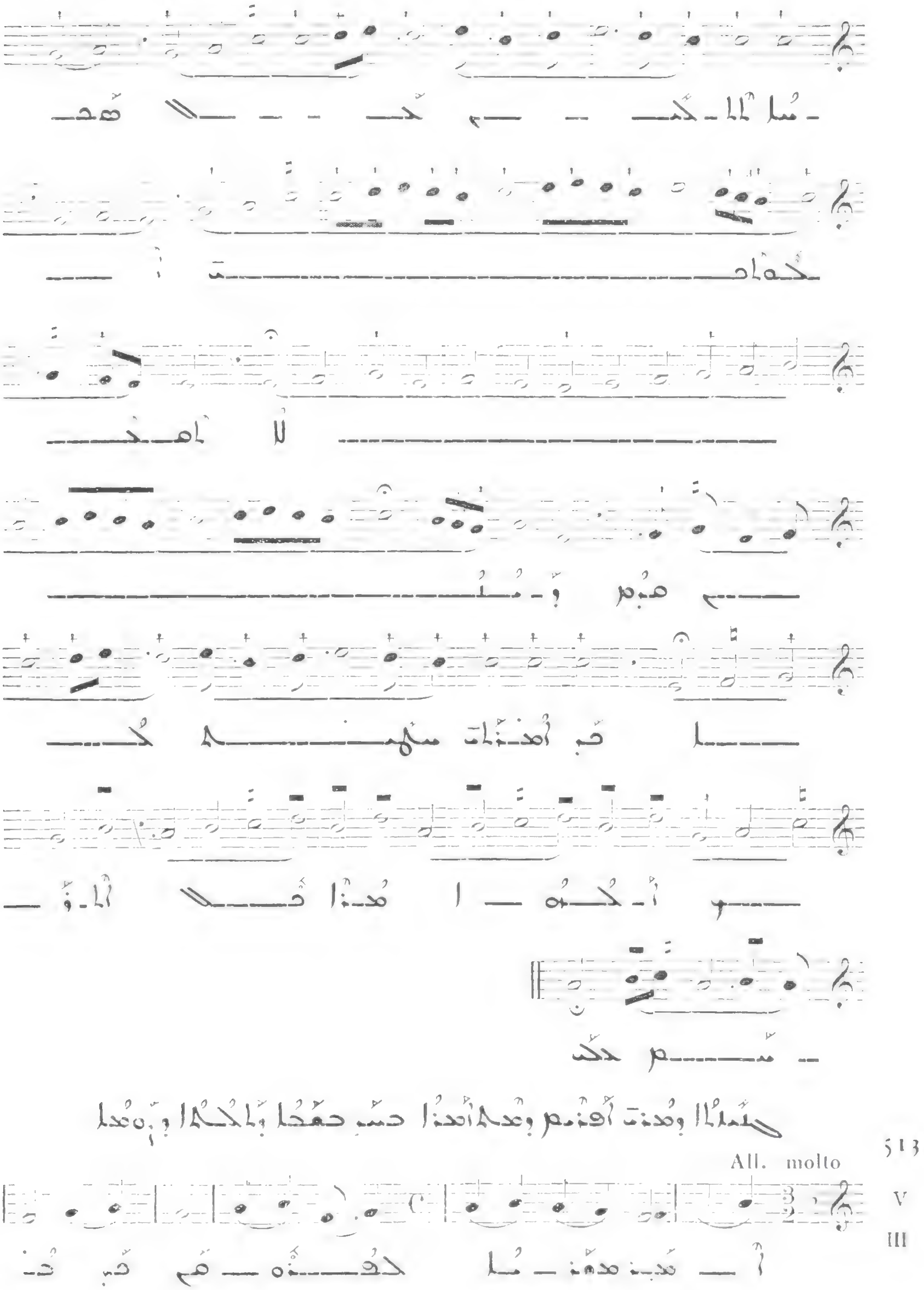
Presto

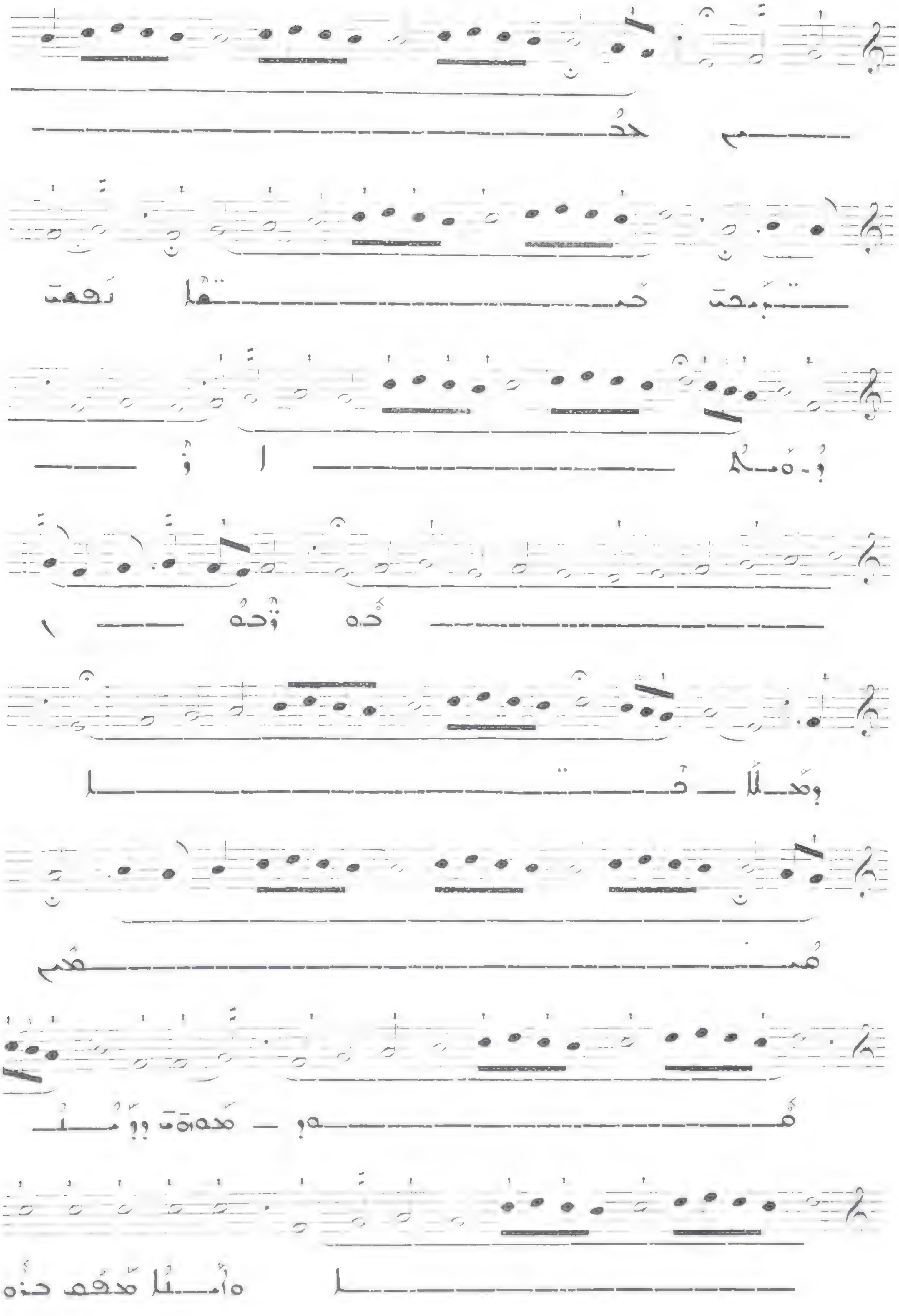
II

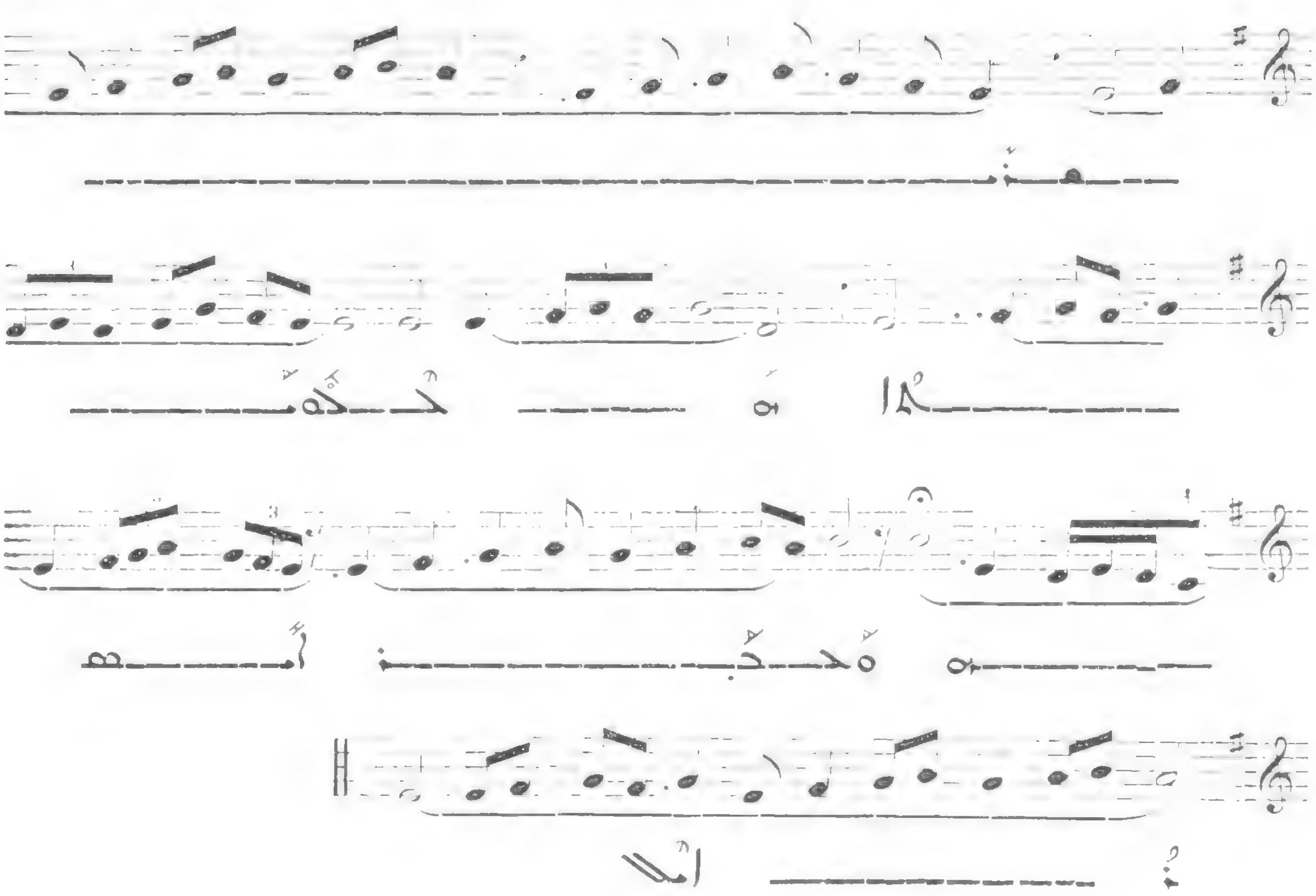







513
All. molto
V
III





ܥܘܢܝܬܐ 512

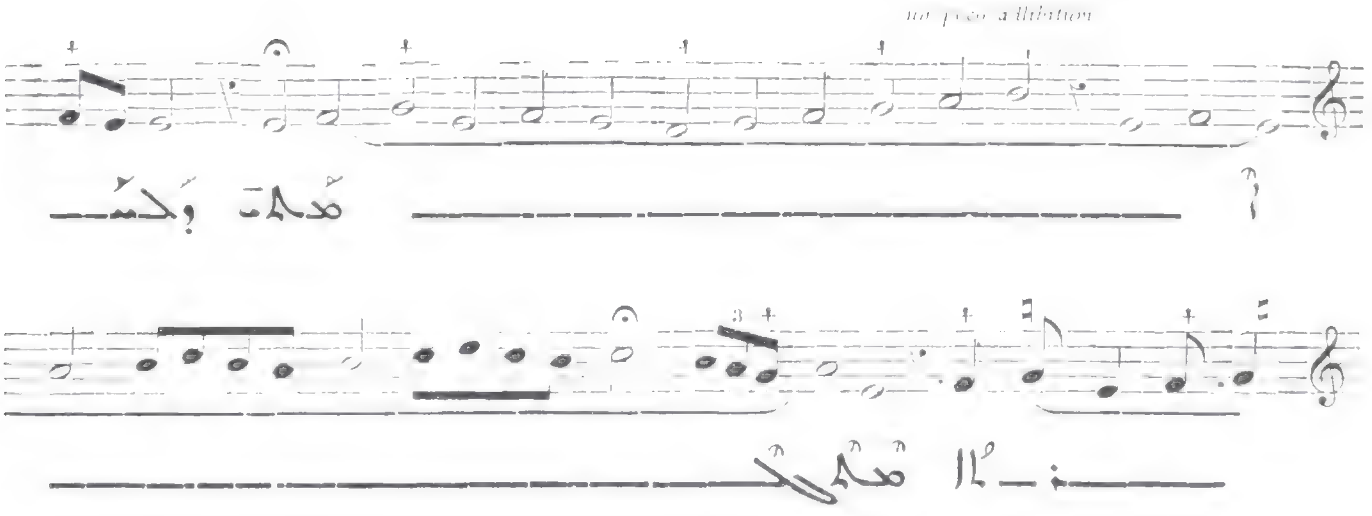
ܥܠ ܟܢܫ ܕܝܠܗ ܘܡܪܚܡܢܐ ܥܒܕܐ ܐܒܝܐ ܘܚܝ. ܩܠܟܘܢ ܥܠ ܥܘܢܝܬܐ VIII
ܘܩܕܡܝܢ ܡܠܟܐ ܠܐܠܗܐ (ܥܝܢ ܕܩܠ ܩ)

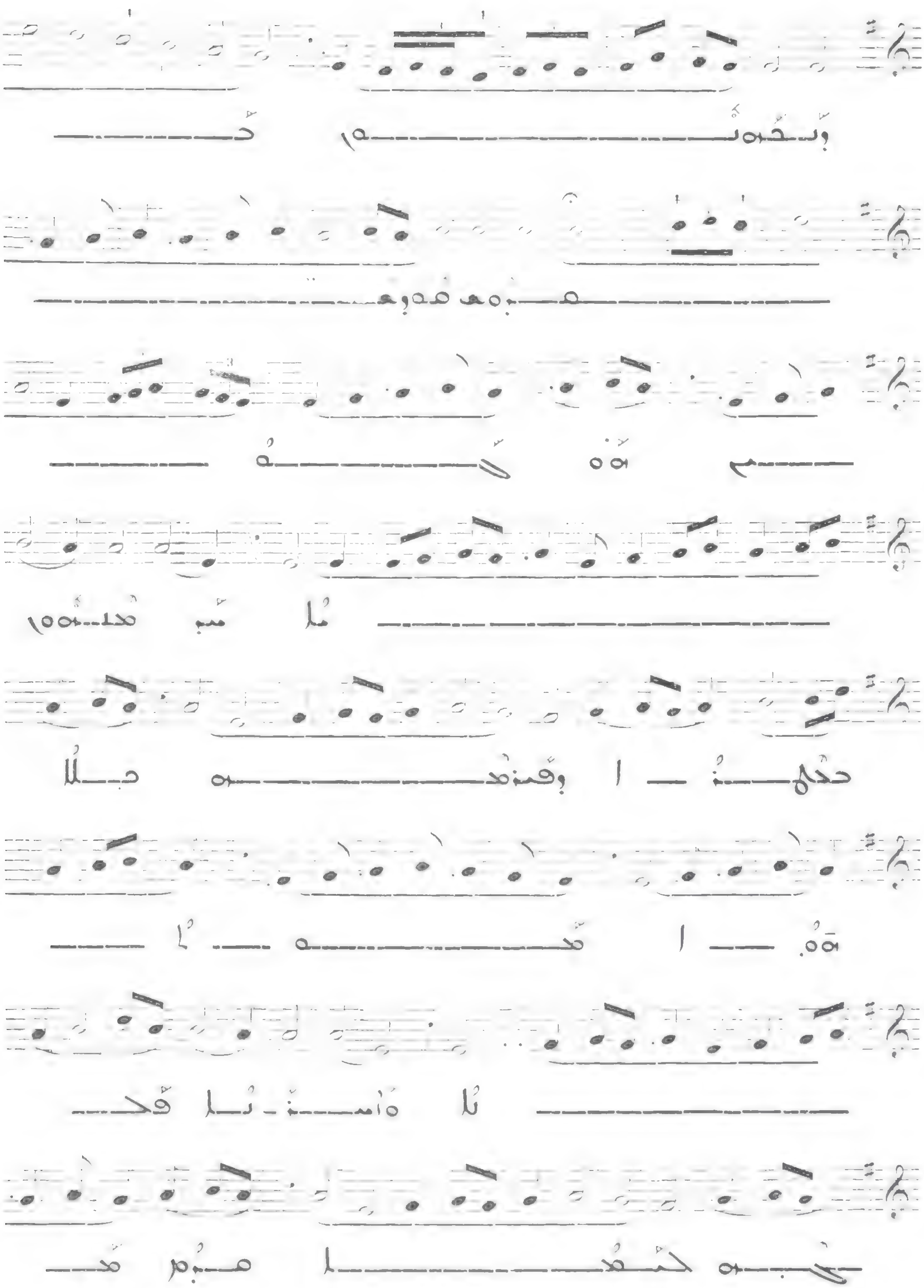
(Cf. N° 108)

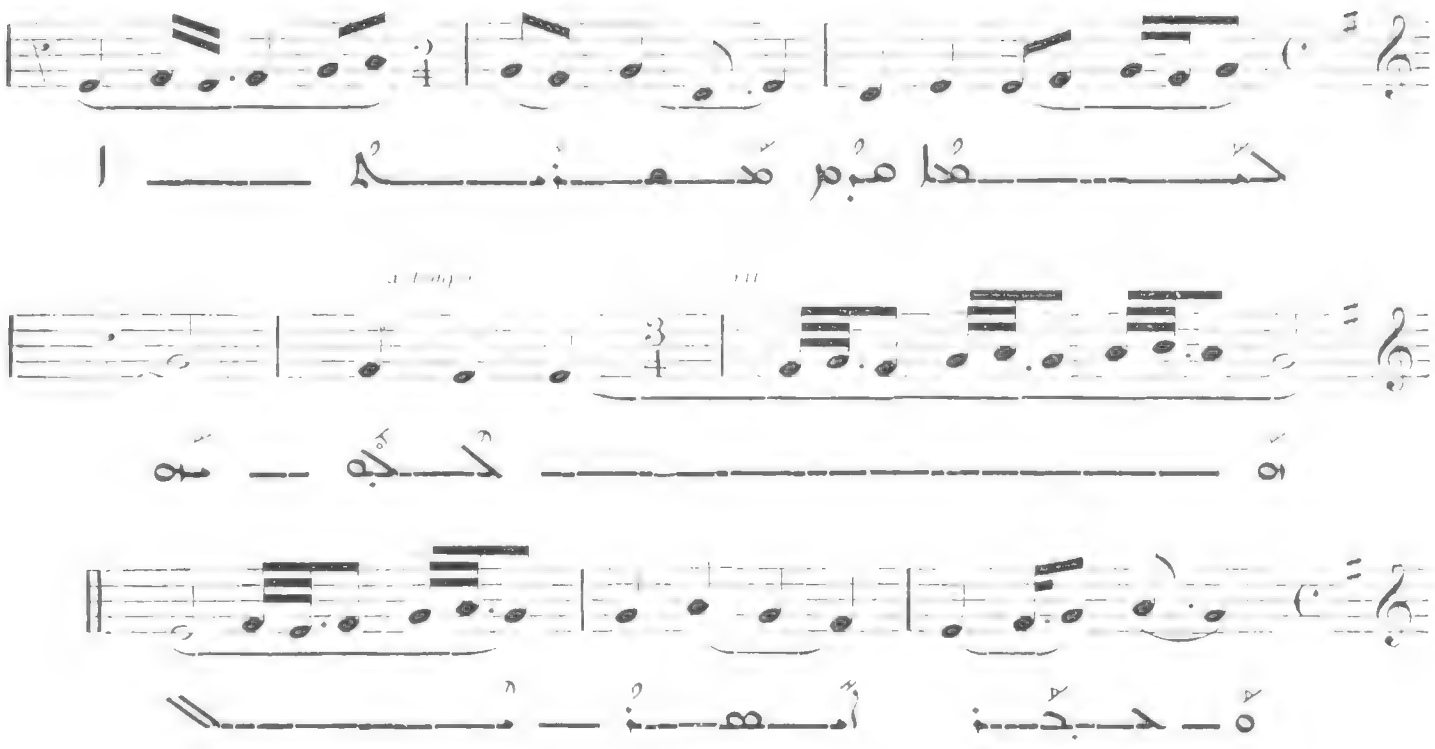
ܥܘܢܝܬܐ ܐܚܪܬܐ 512 bis

All. moderato

un poco a libitum

 VIII

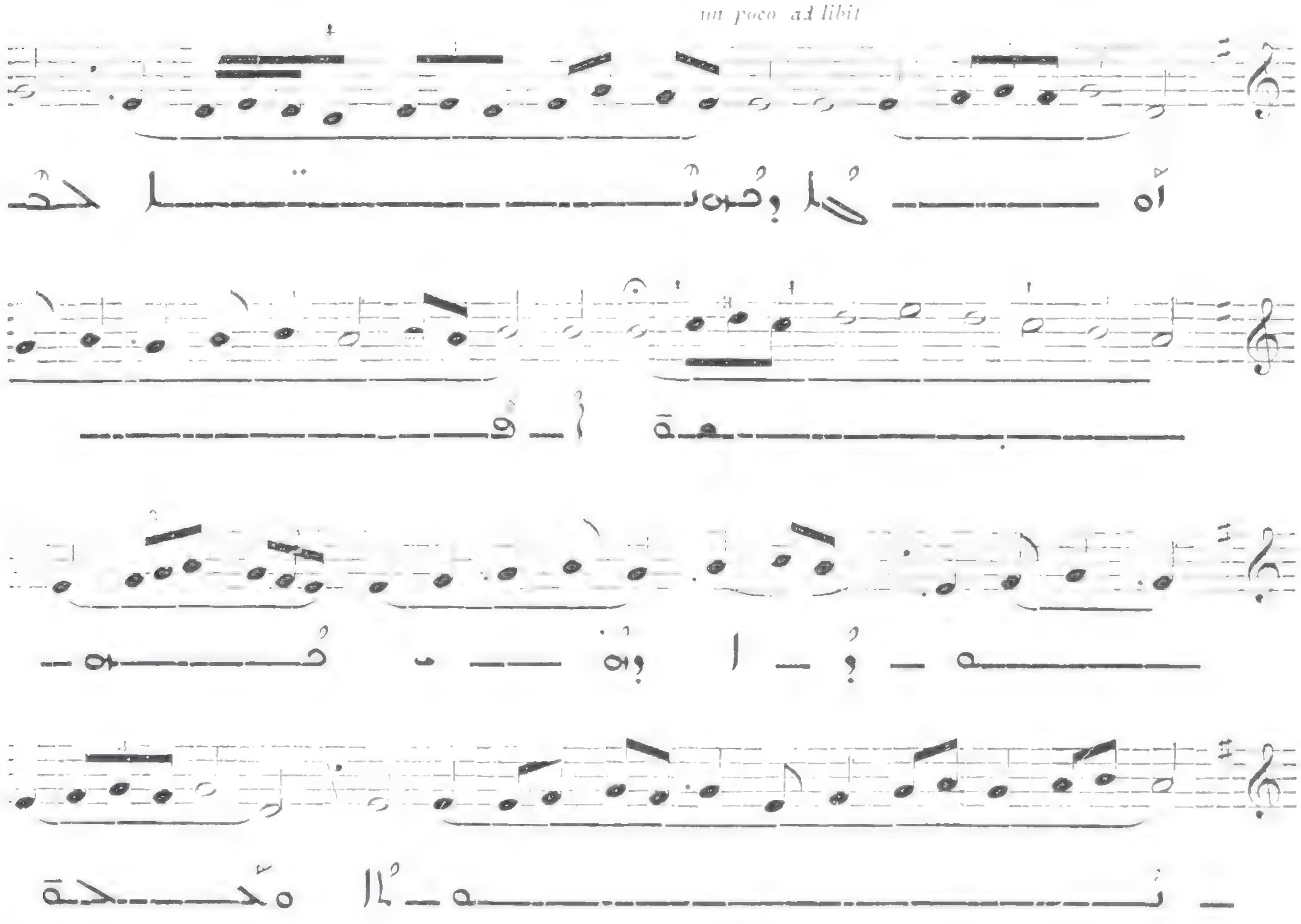


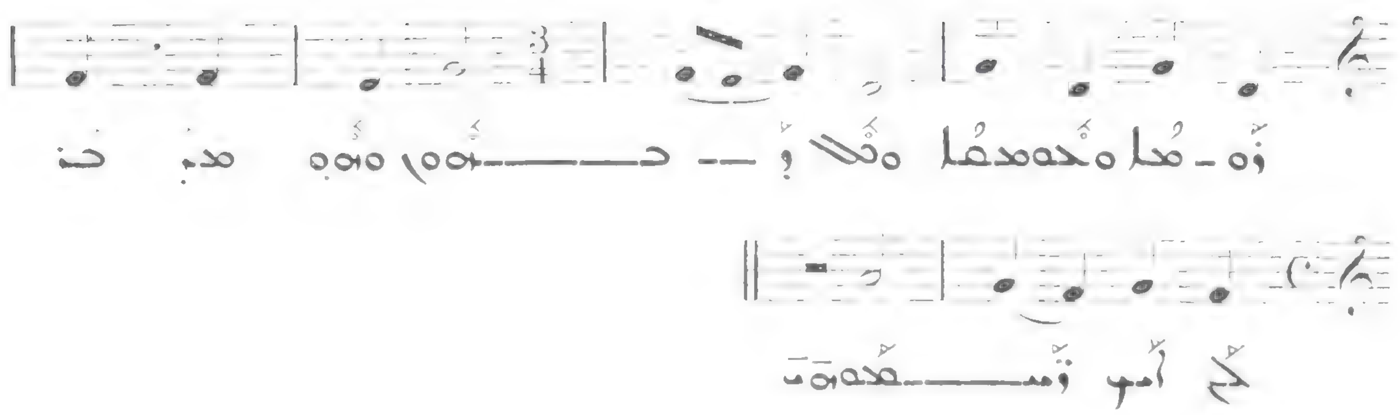


ܡܥܢܝܬܐ ܐܚܪܬܐ

511 bis

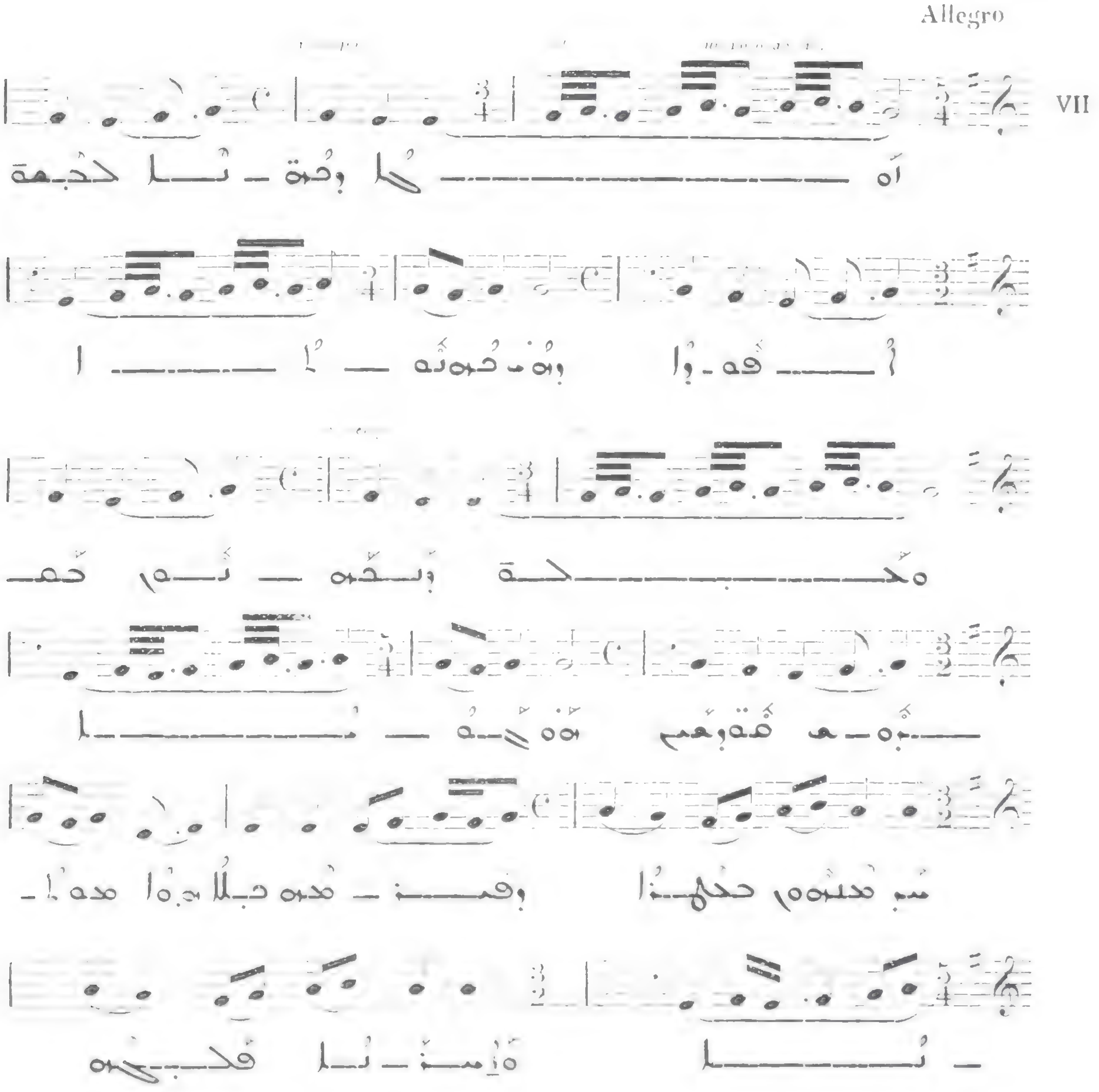
Allegro moderato

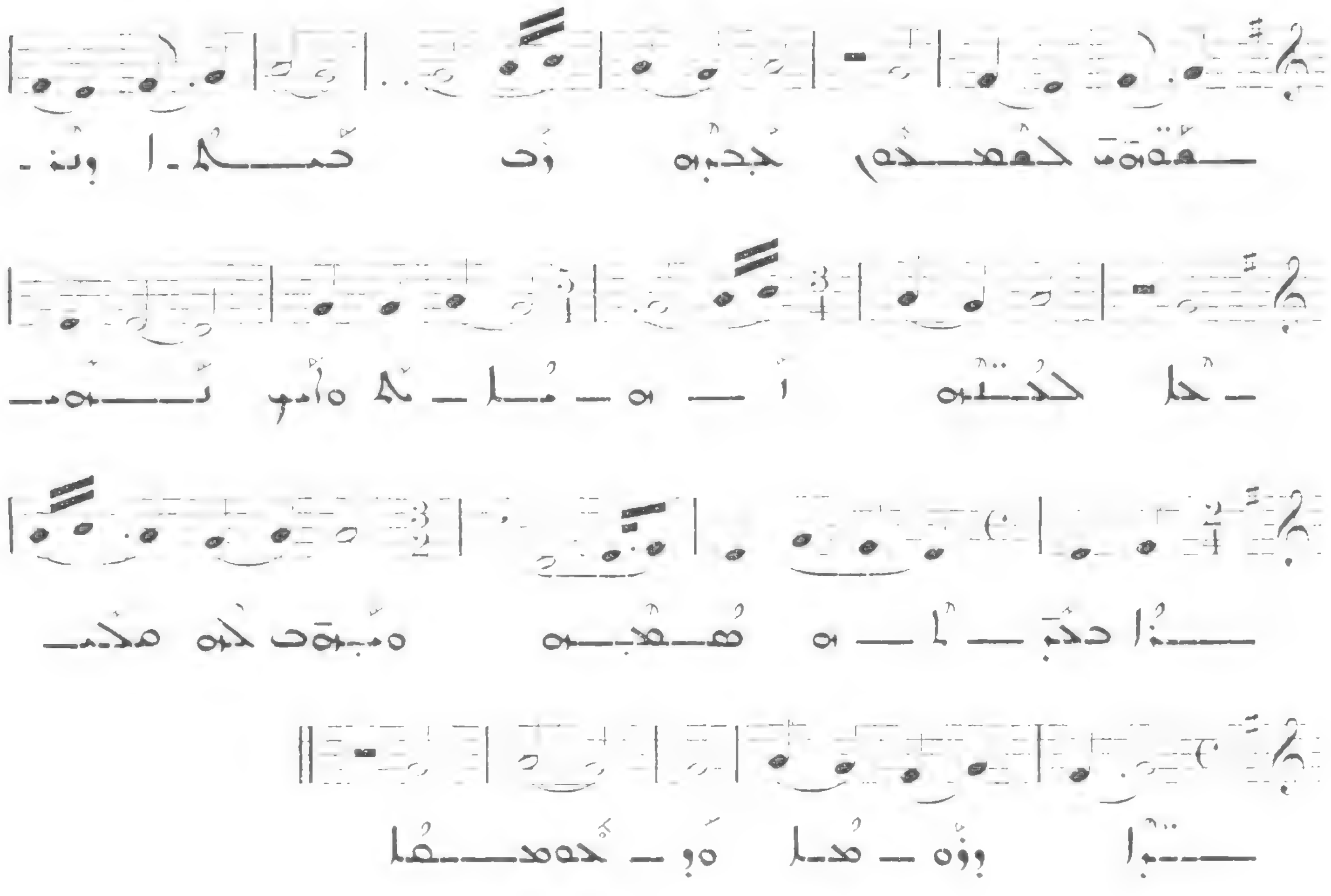




ܡܥܢܝܬܐ

511

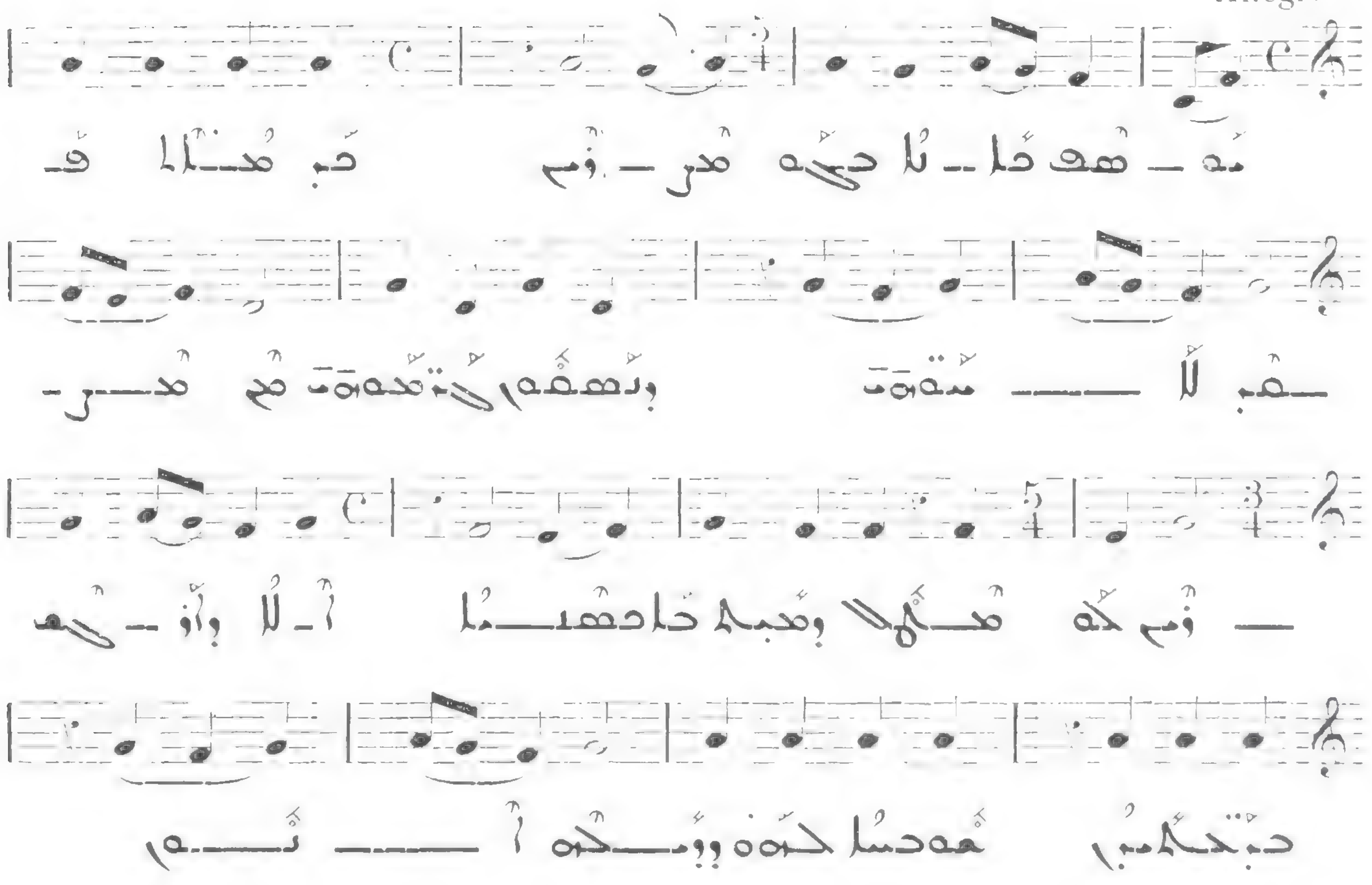


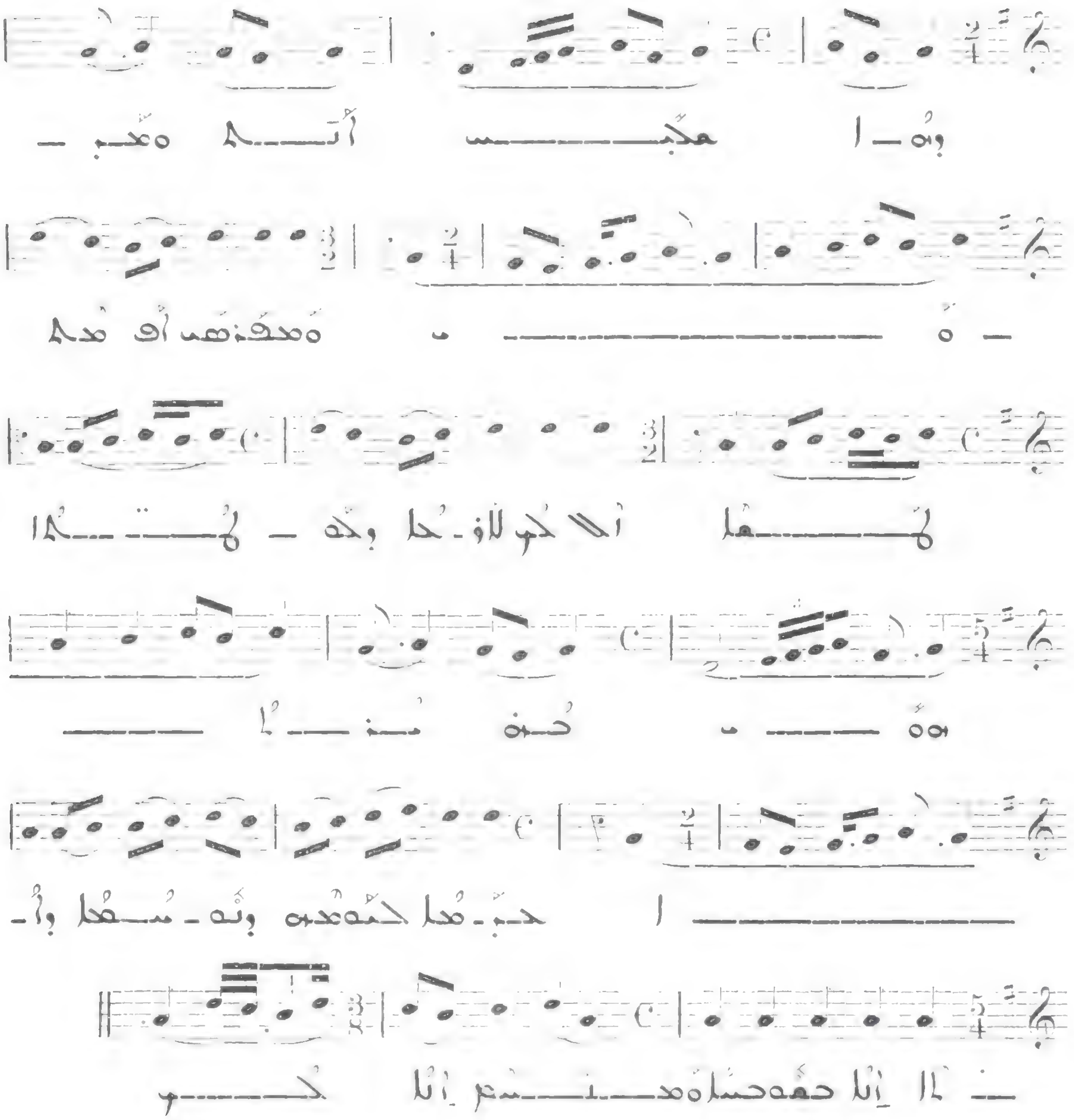


510

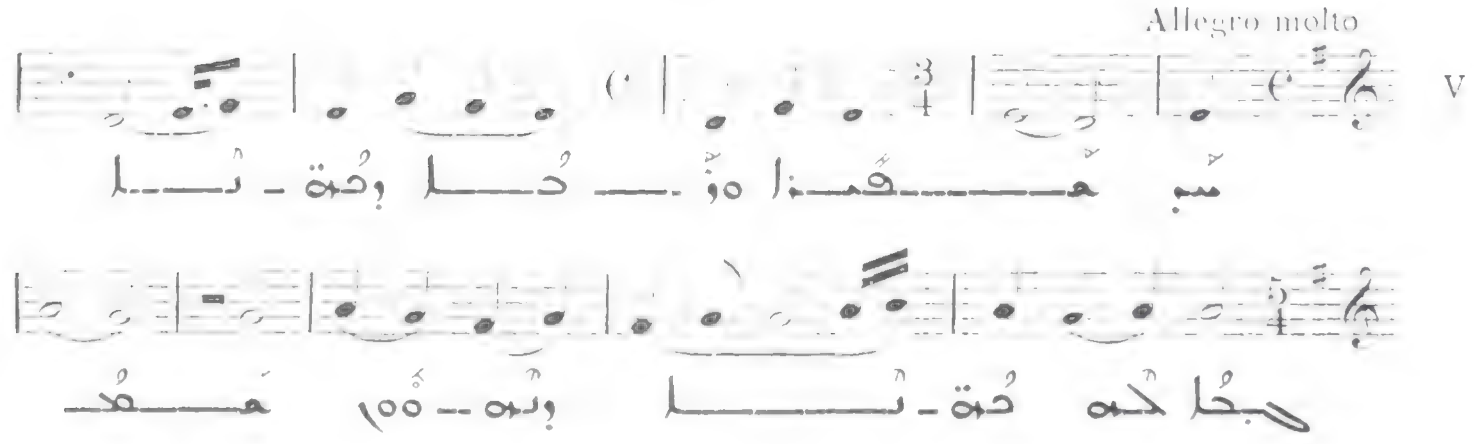
Allegro

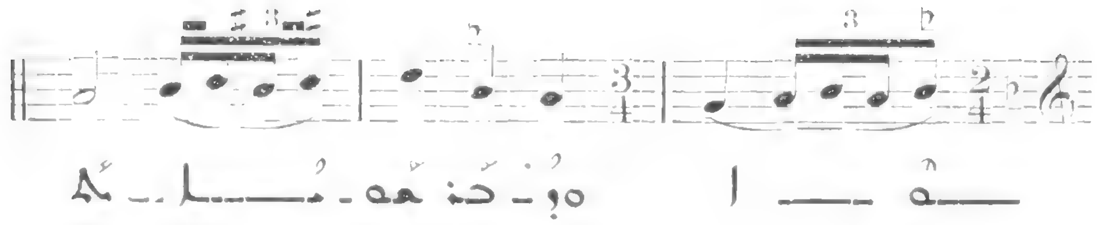
VI





ܣܘܓܝܬܐ 509

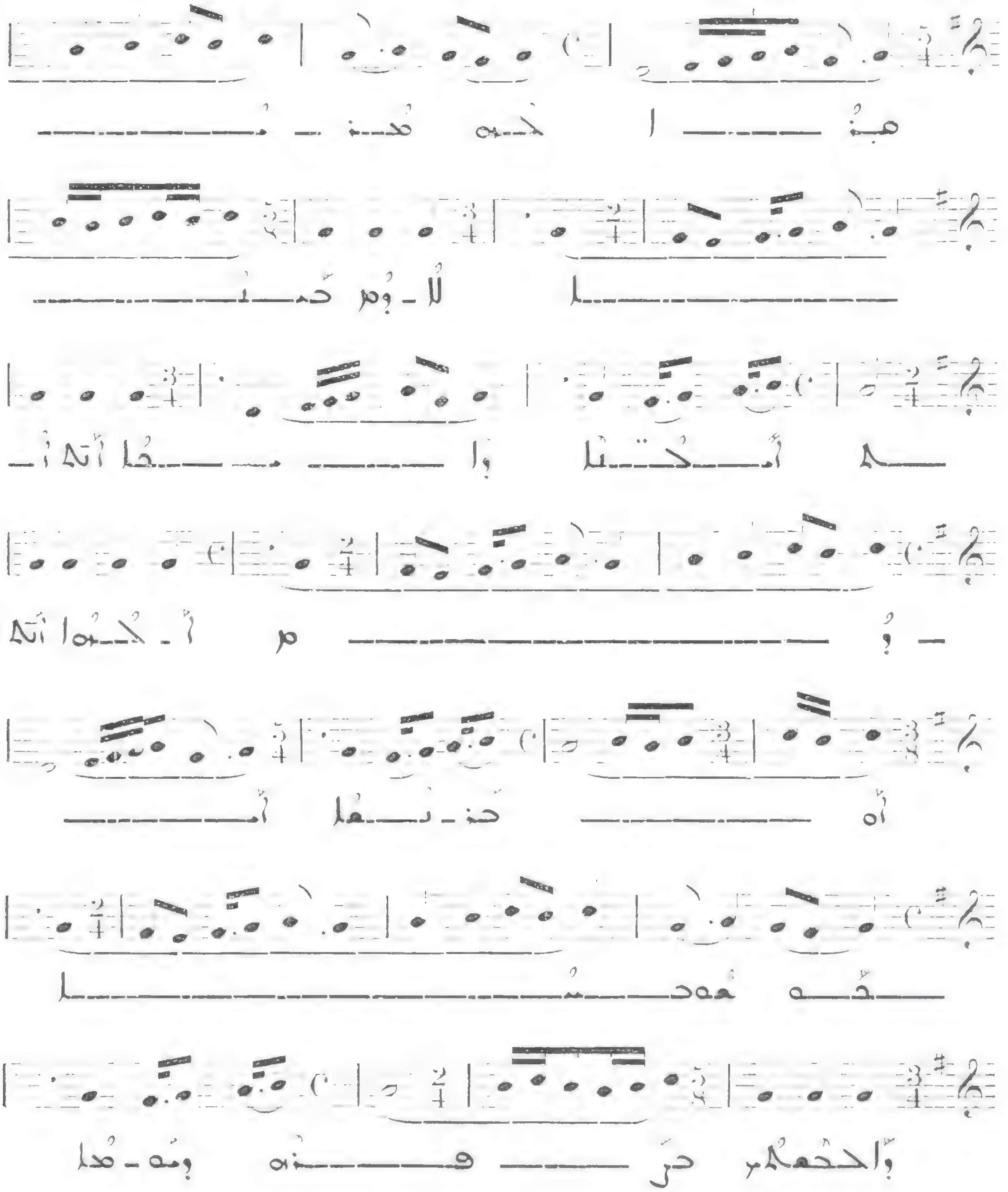


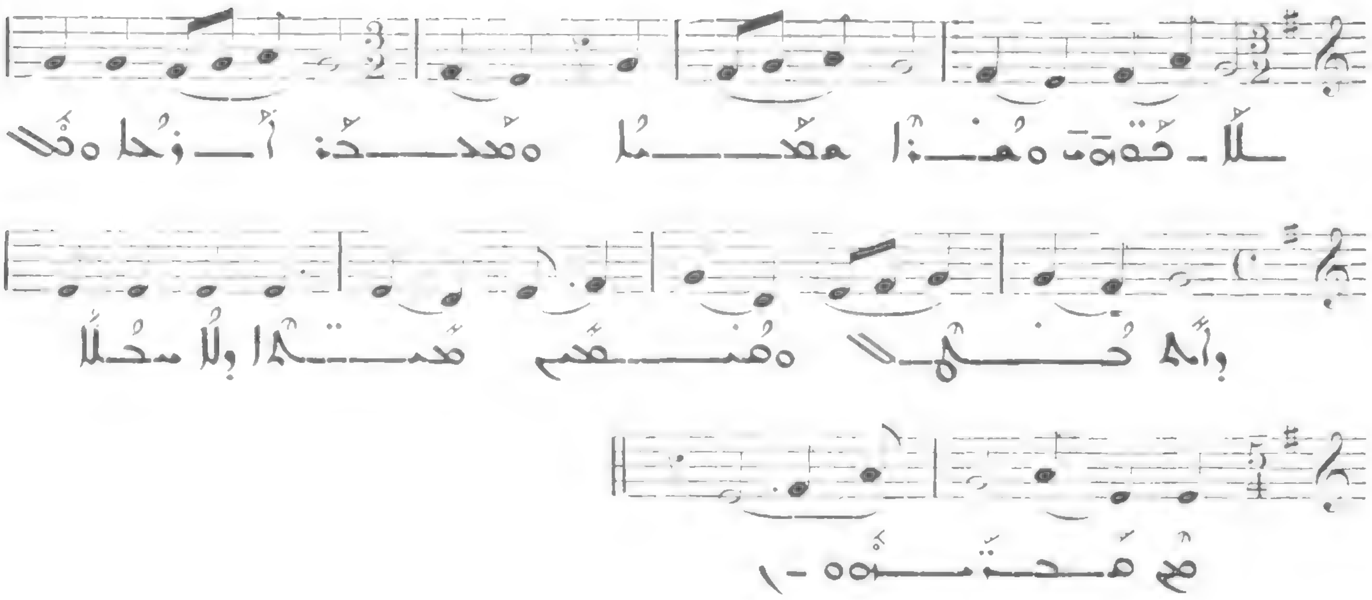


508

Andantino

IV

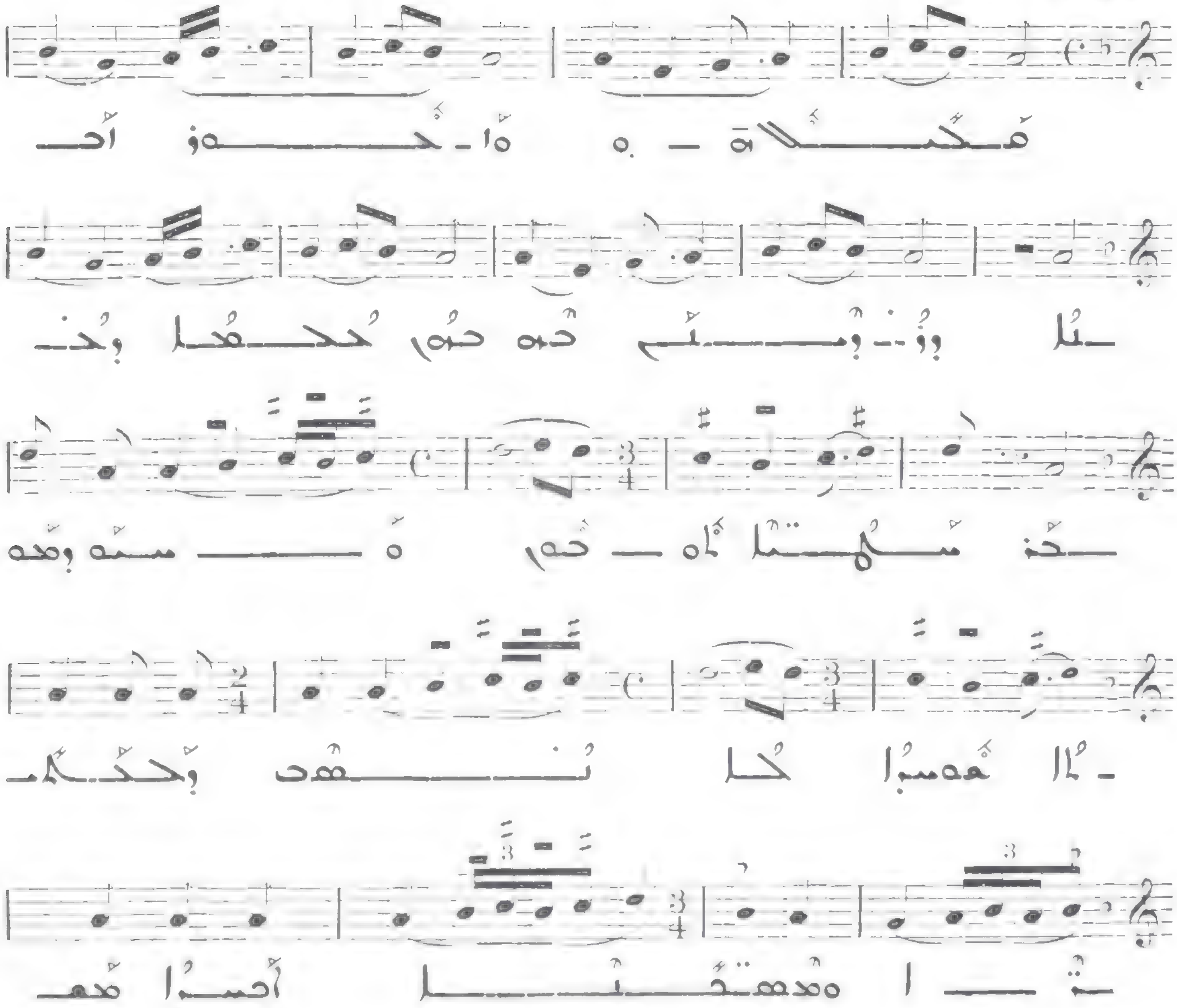


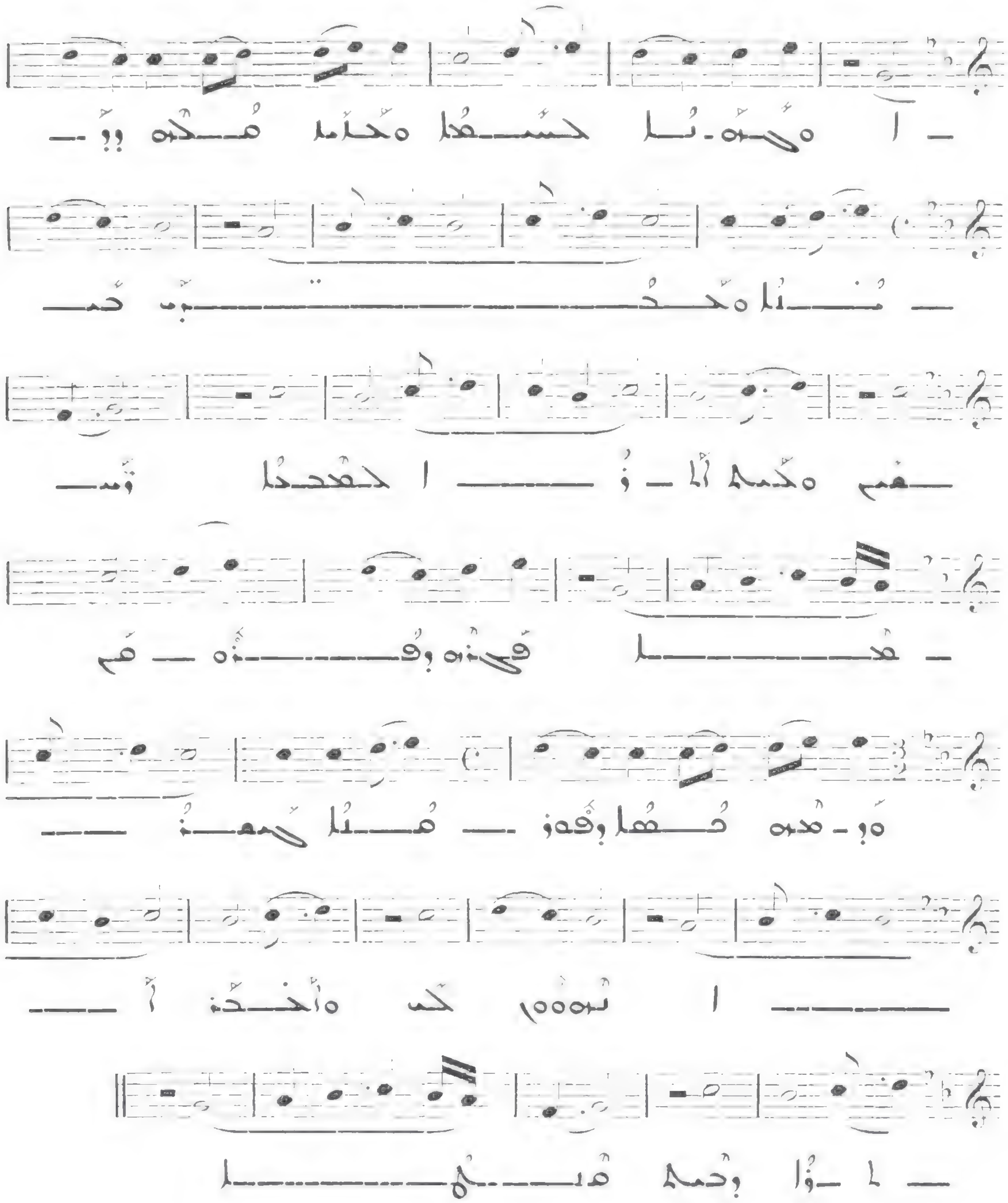


507

Allegro

III

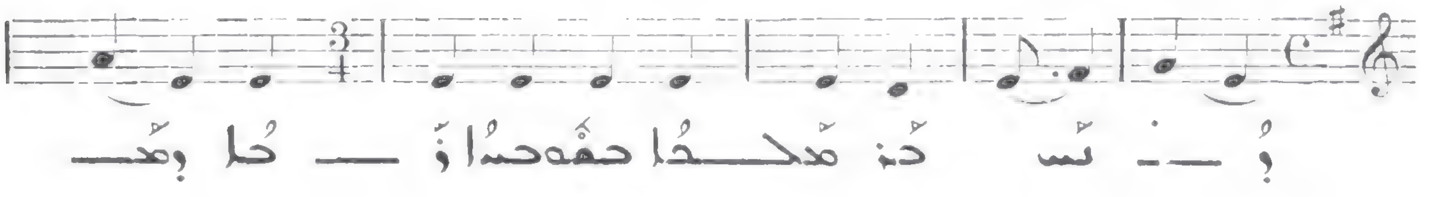




506

Allegro molto

II

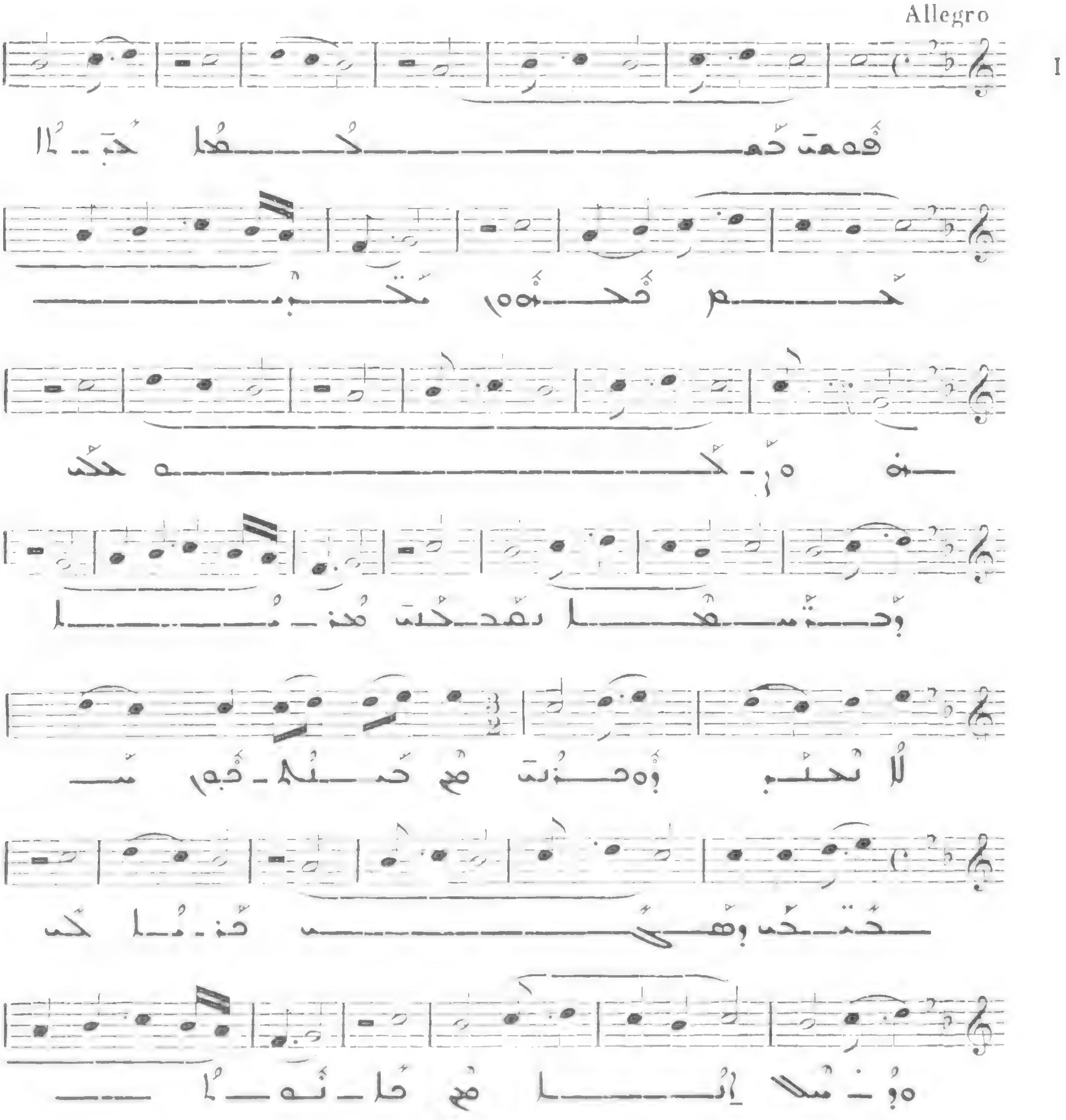


ܩ̈ܠܐ ܓܢܝ̈ܙܐ

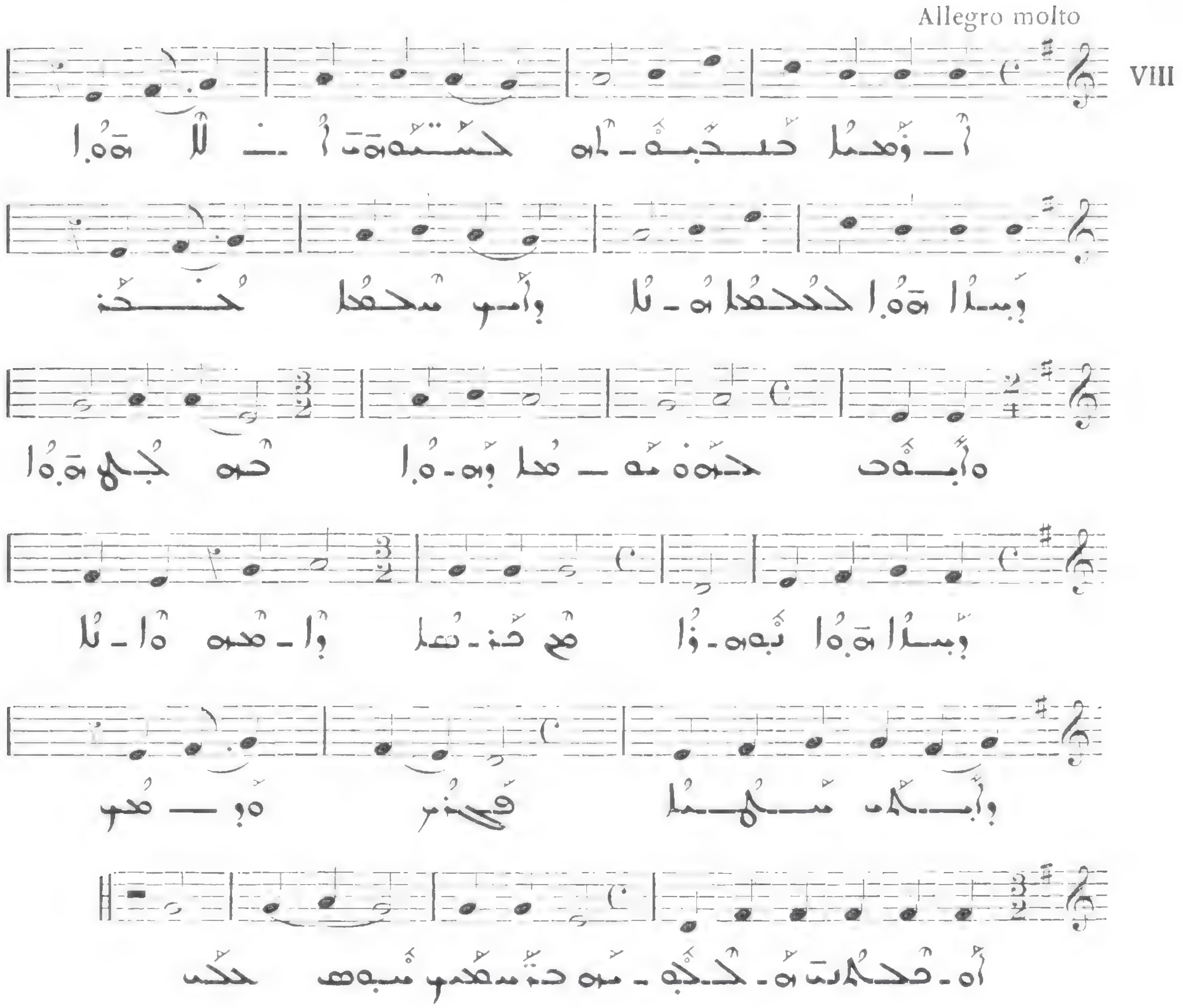
3° LES « QOLÉ GHNIZÉ »

ܩܕܘܡܐ

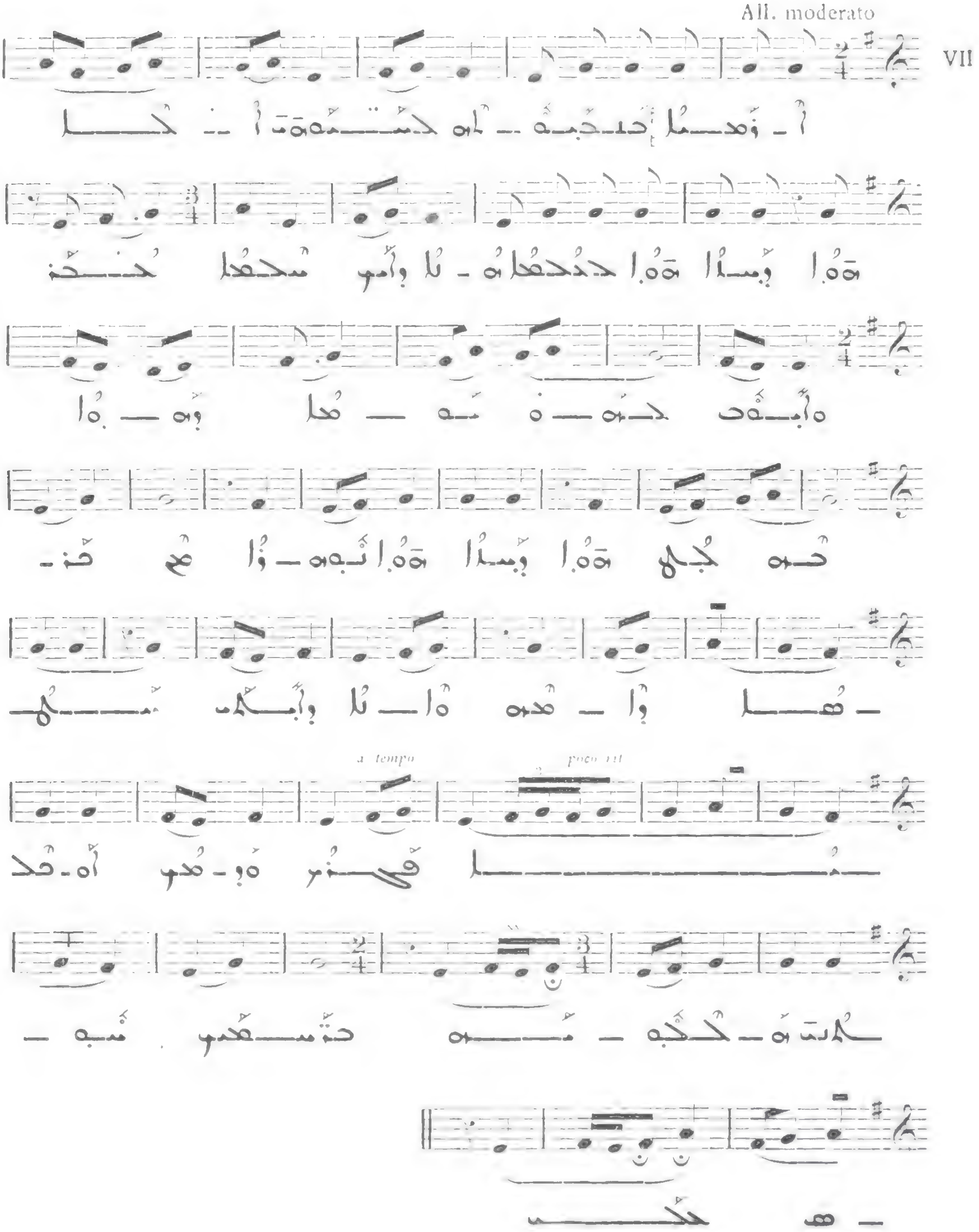
505

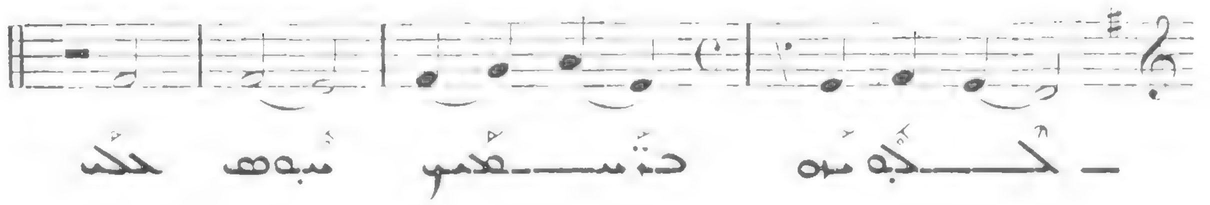


504

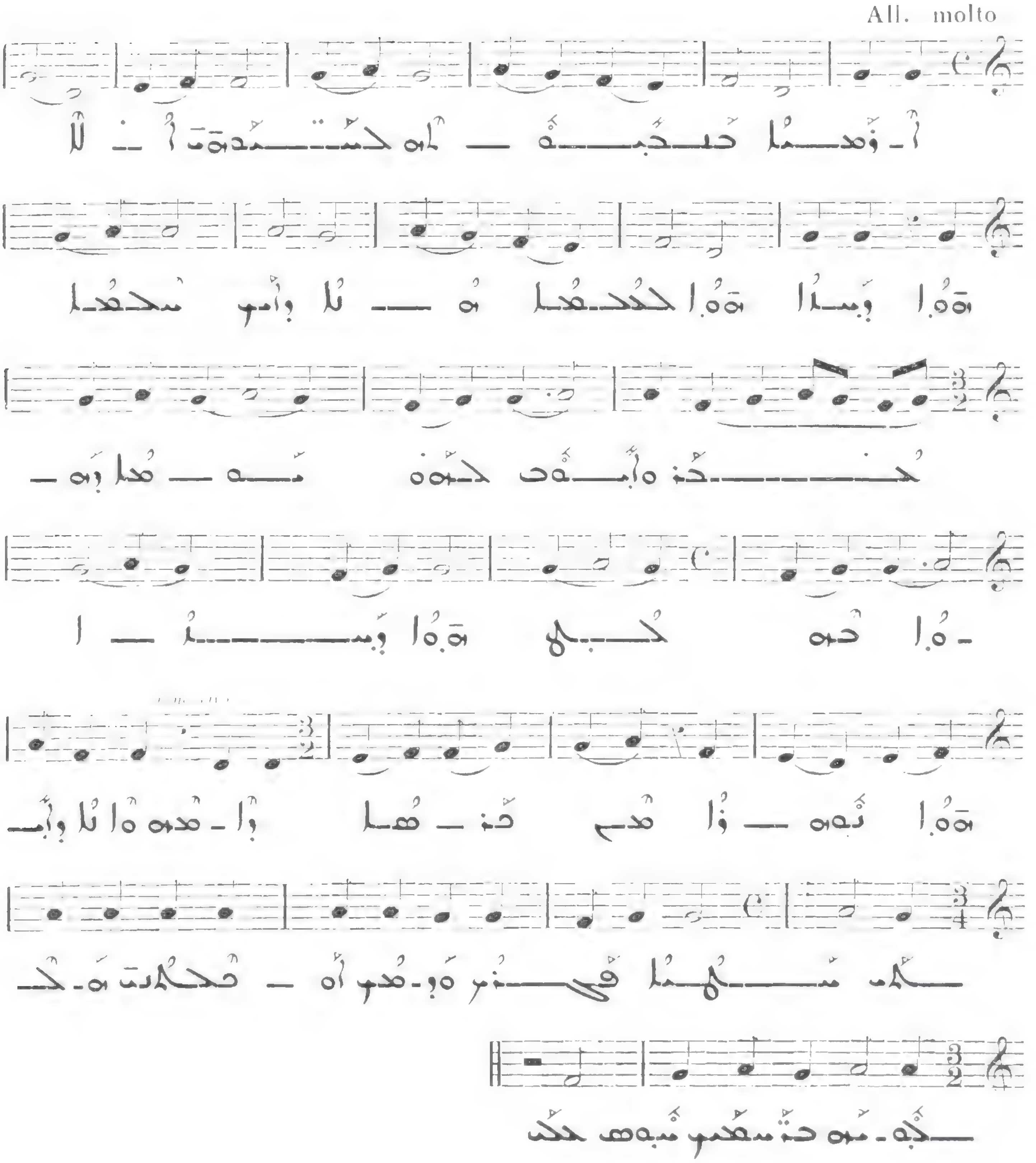


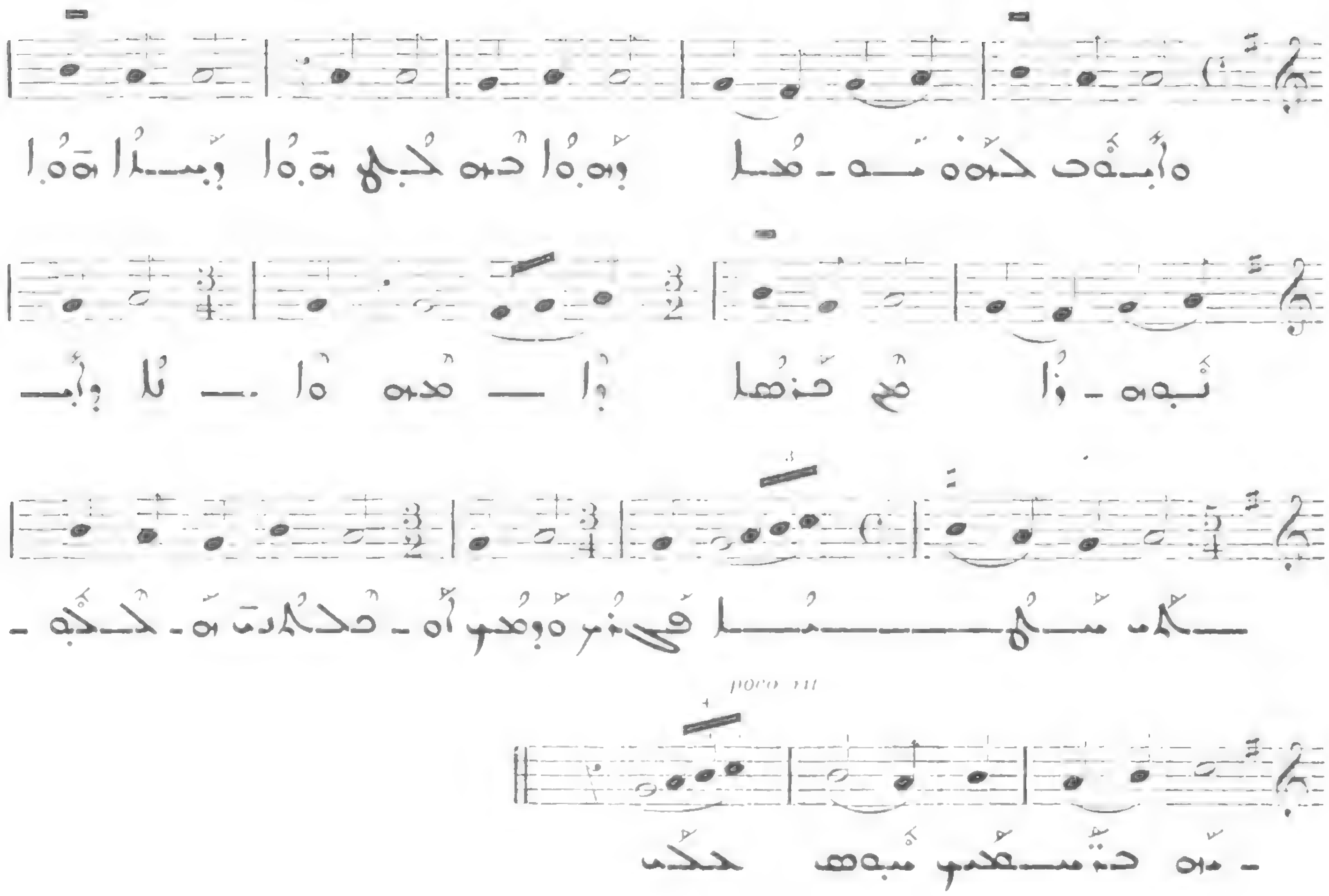
503





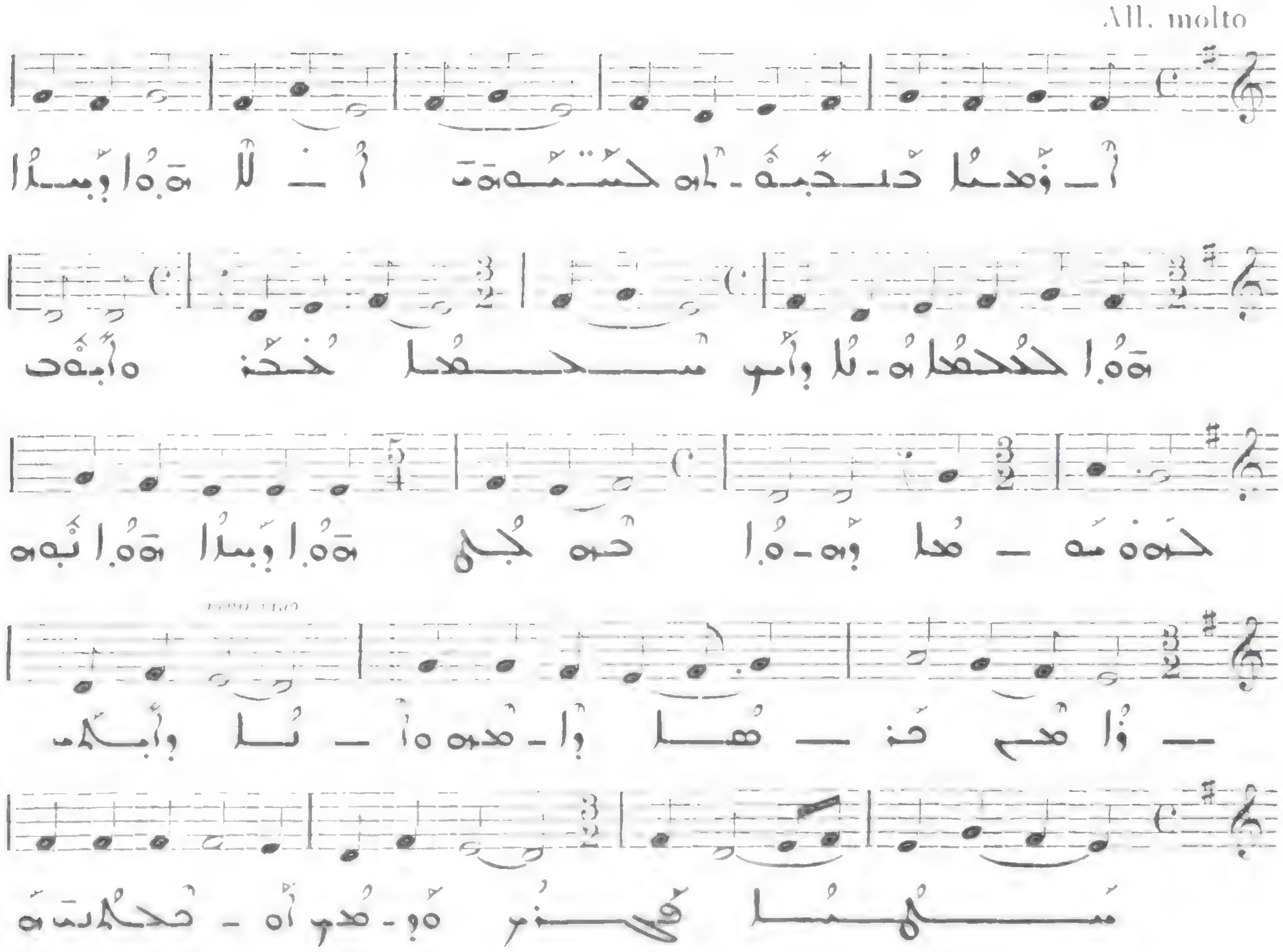
ܗ 502



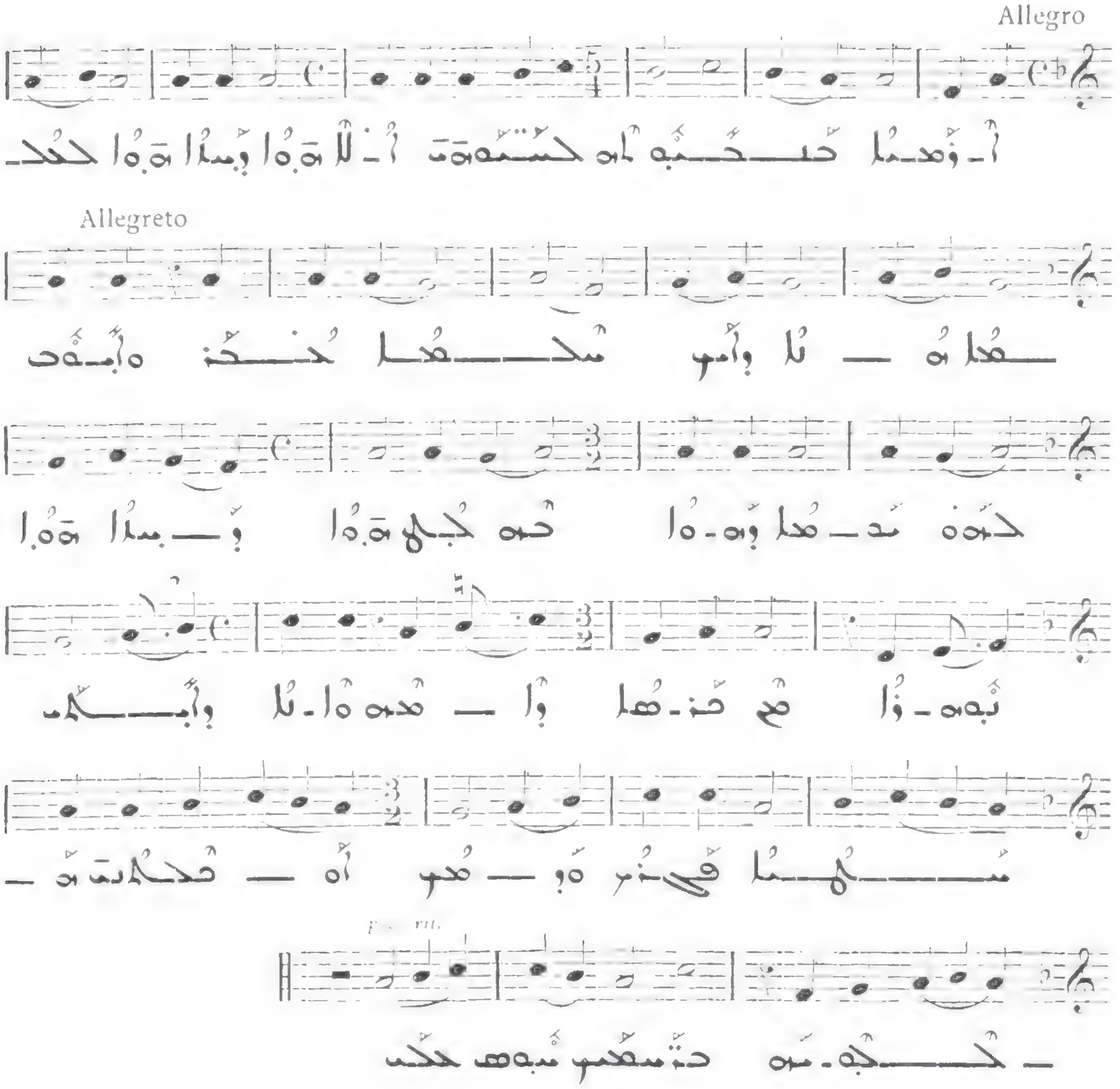


501

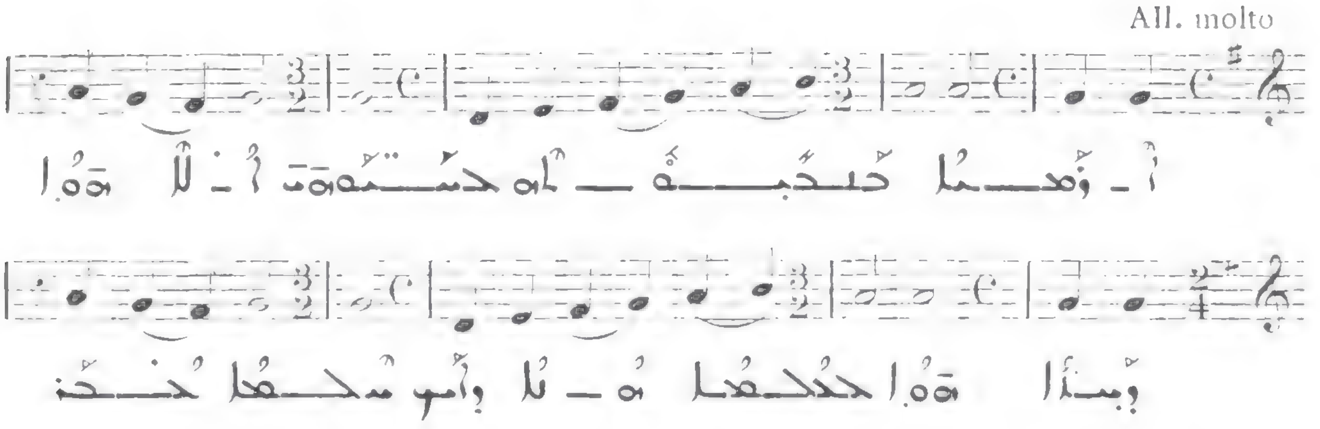
V

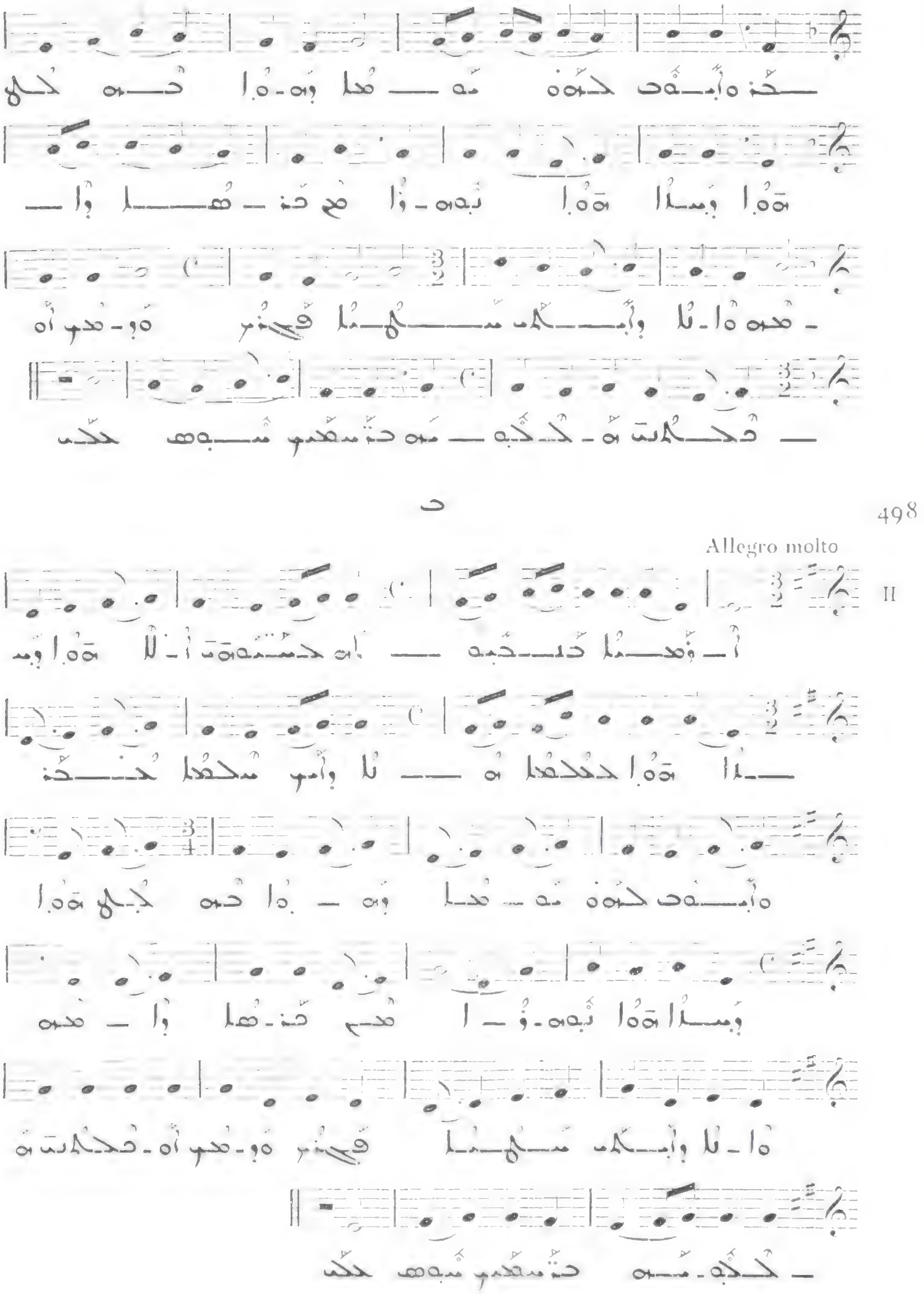


499



500

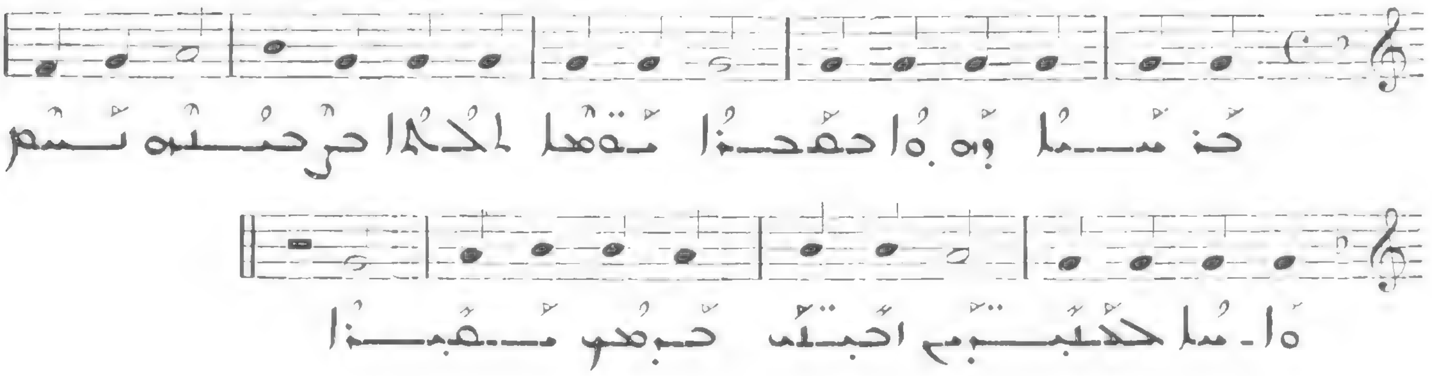



498
Allegro molto
II

494 ܩܘܡܐ ܩܕܡܝܐ ܕܠܠܝܐ

Presto

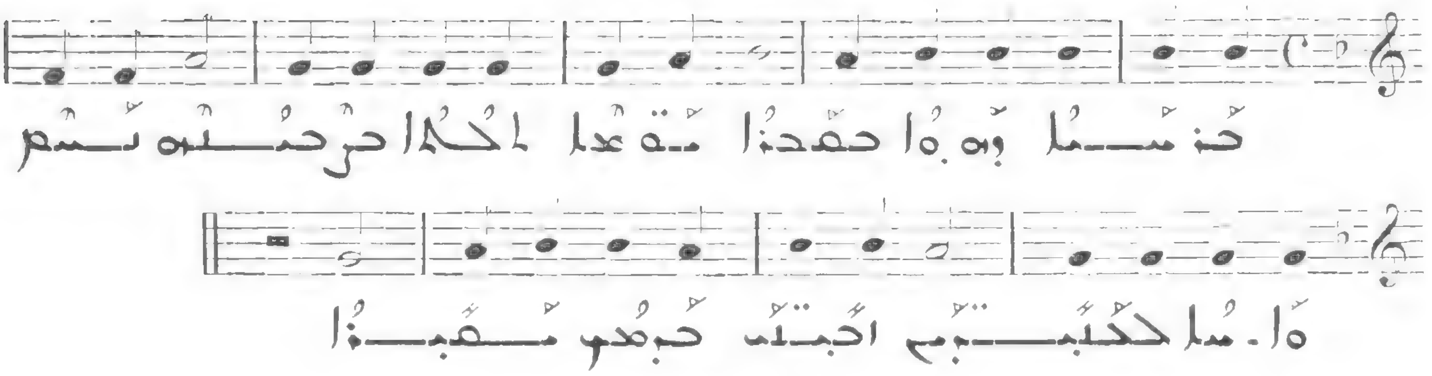
I



495 ܩܘܡܐ ܐܚܪܢܐ

Presto

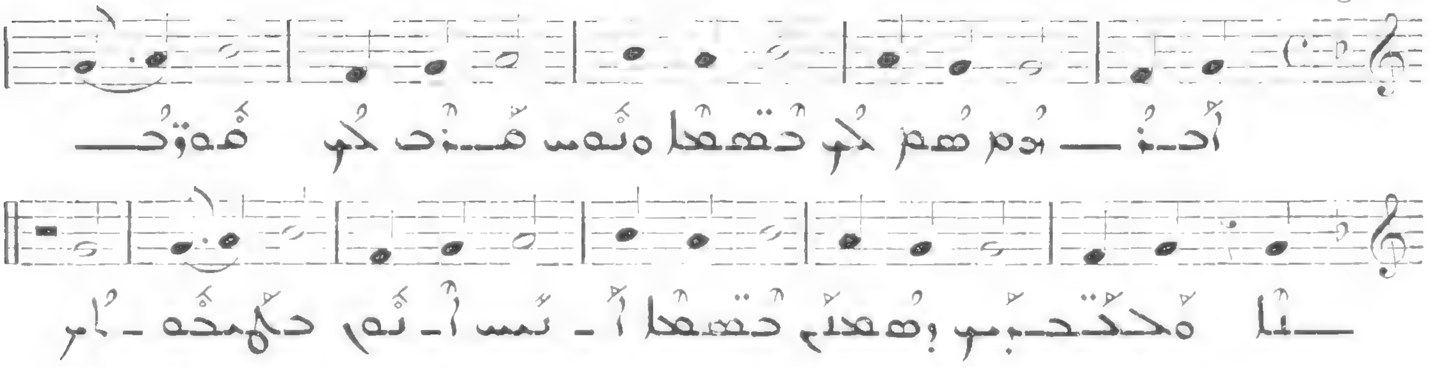
I



496 ܩܘܡܐ ܐܚܪܢܐ

Allegro

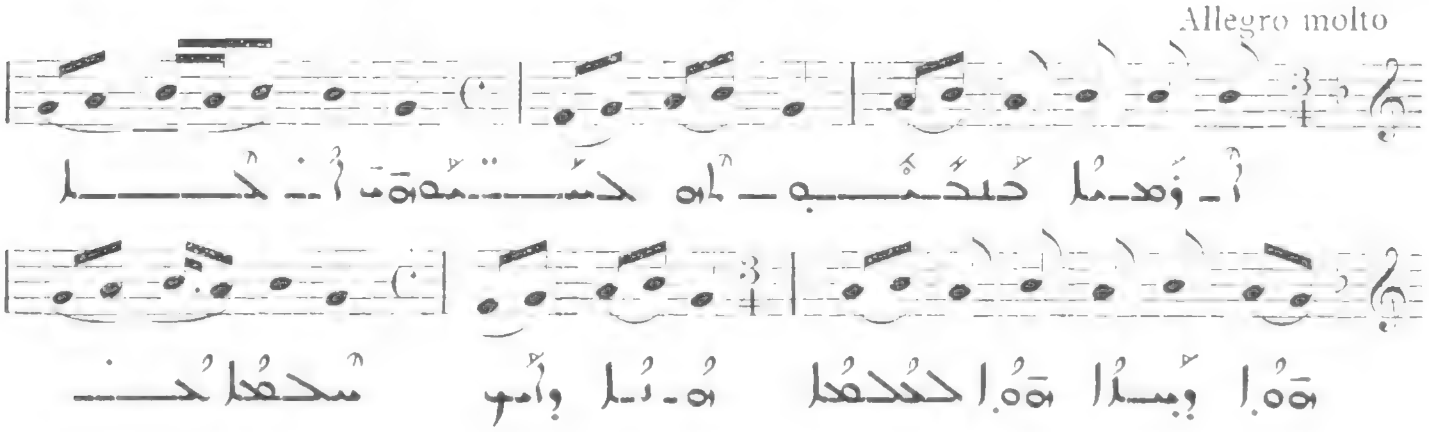
I



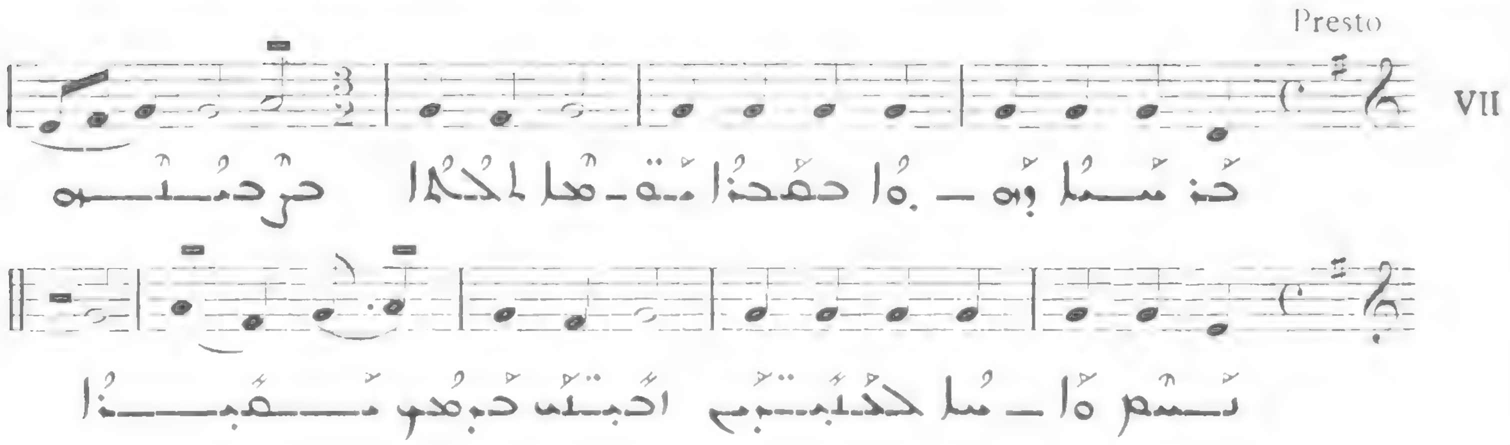
497 ܩܠܐ ܕܡܫܘܚܬܐ ܡܢ ܐܠܗܐ ܩܠܐ : ܐ

Allegro molto

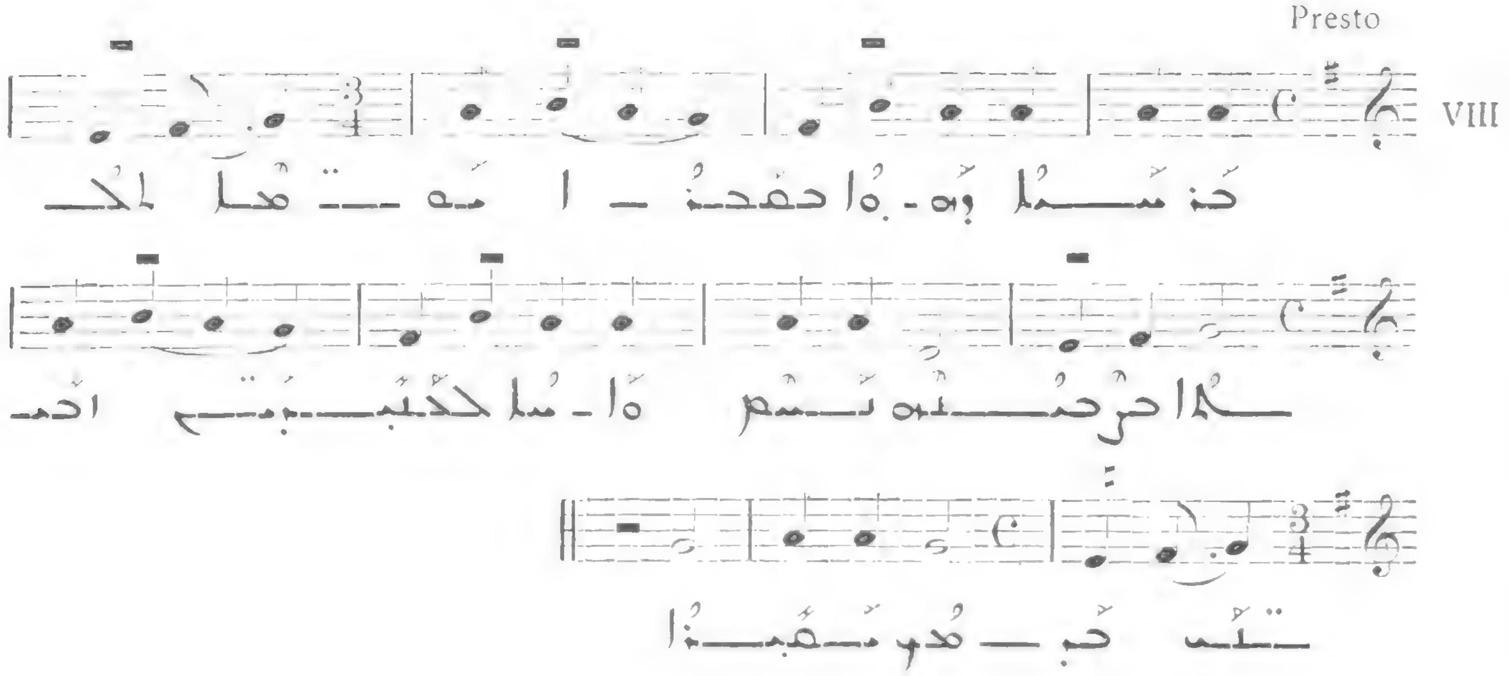
I



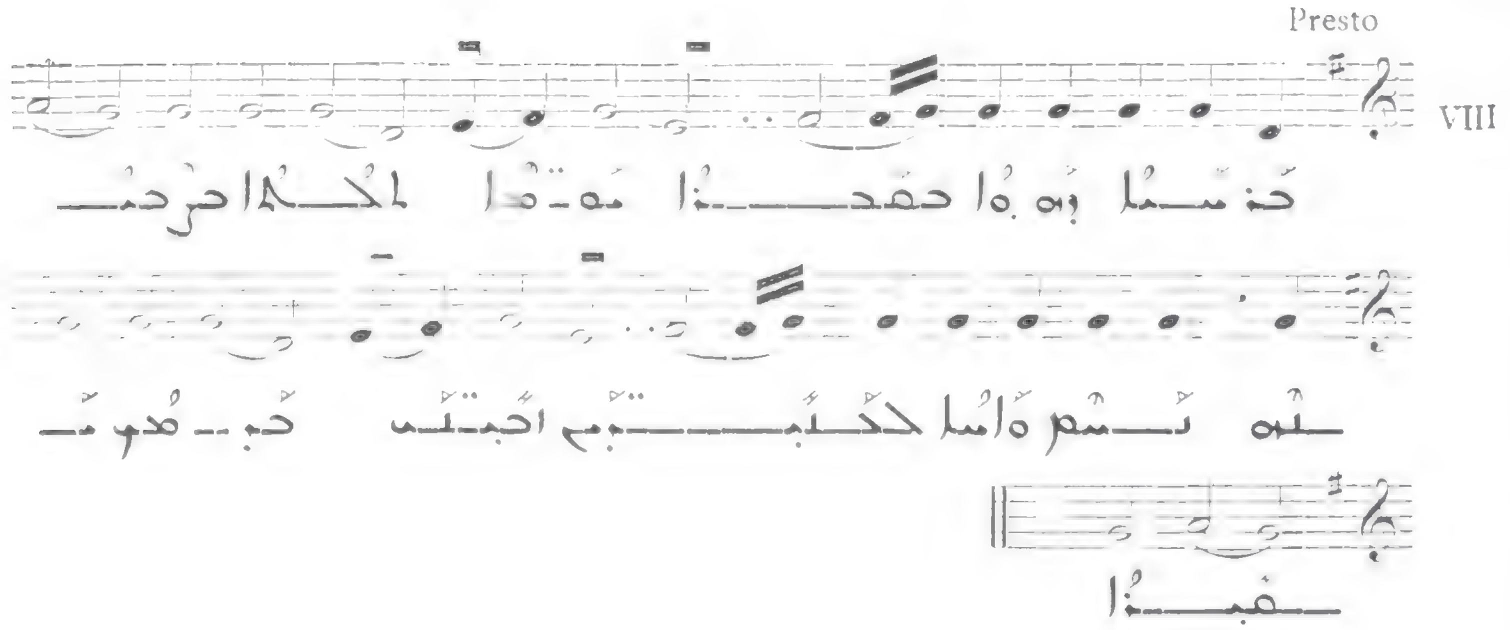
ܐ 491

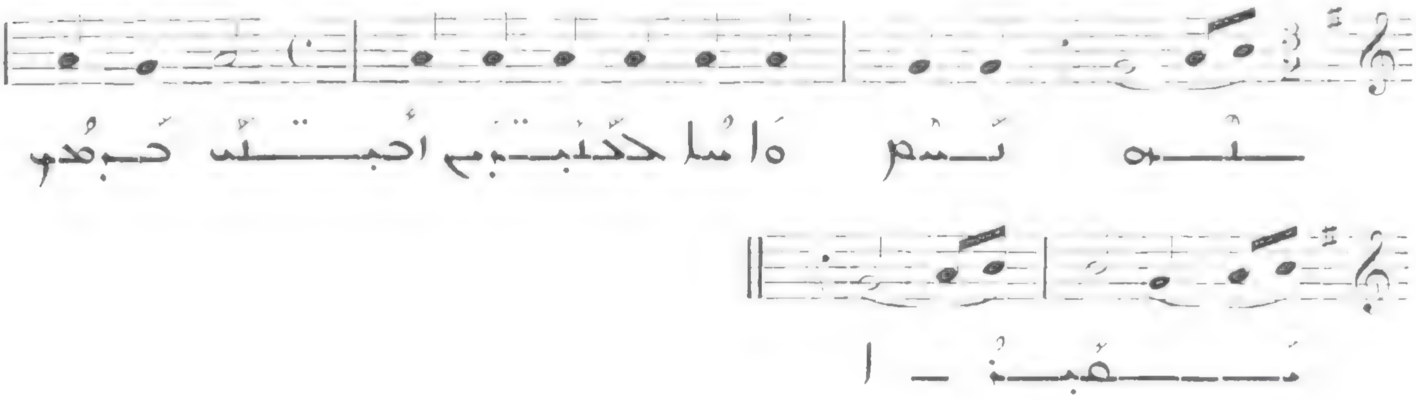


ܒ 492



493



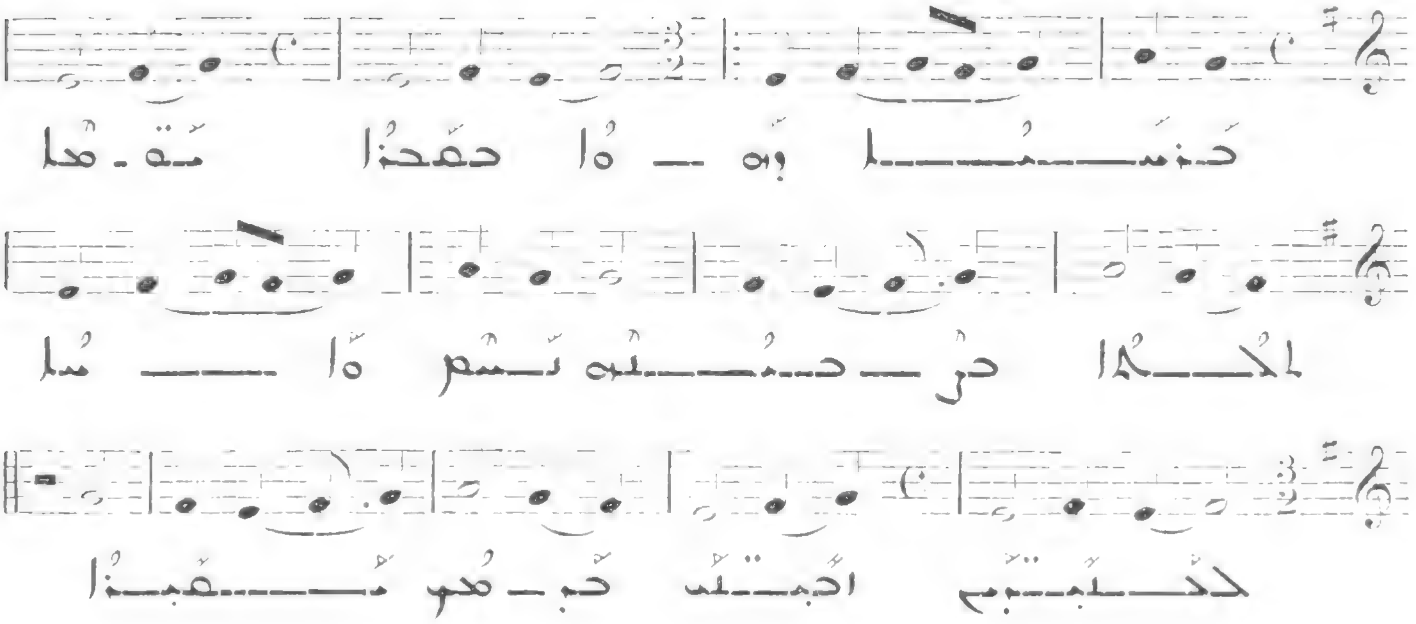


ܗ

489

Presto

V

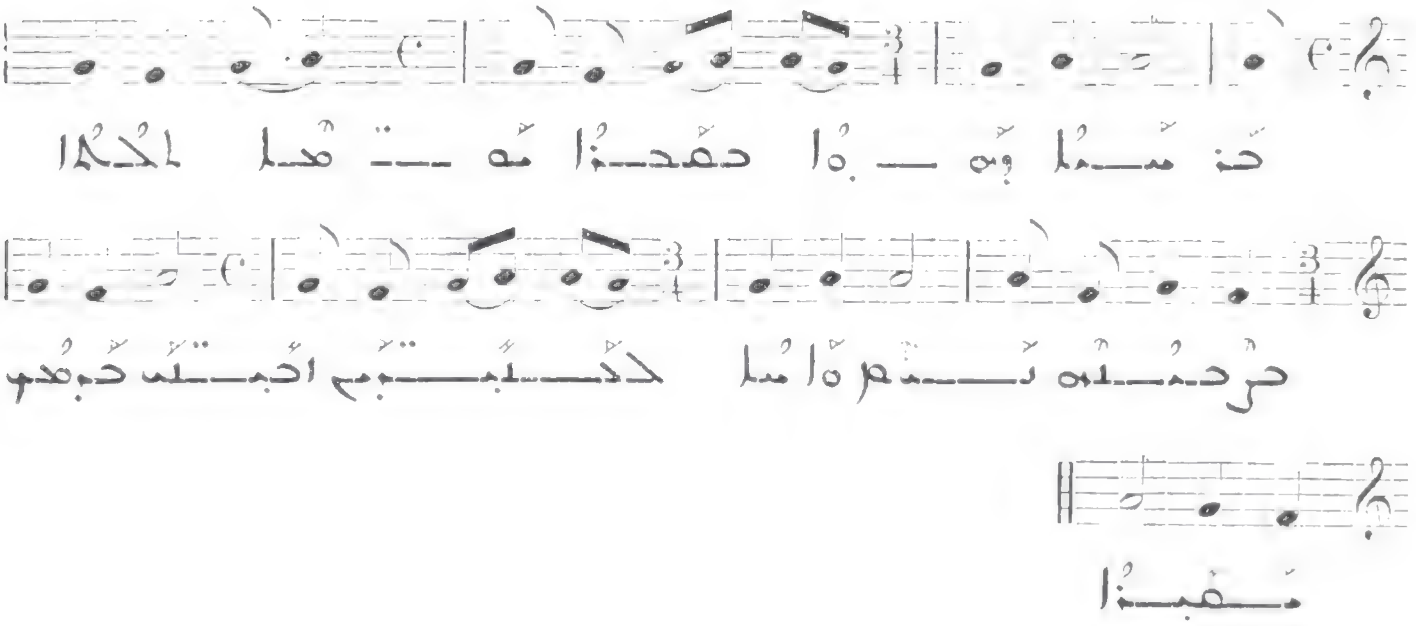


ܘ

490

All. moderato

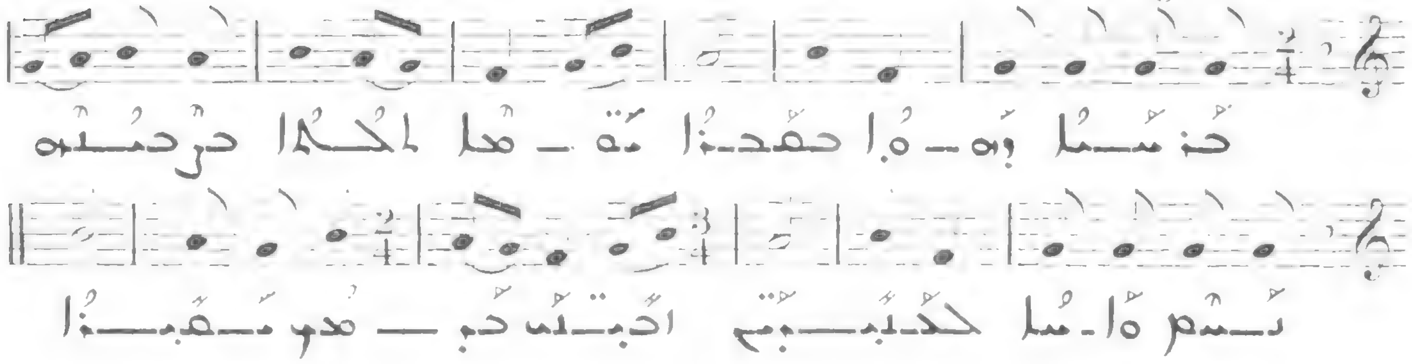
VI



485 ܩܠܐ ܕܐܬܪ̈ܘܡܘ ܠܚܒ̈ܫܐ : ܐ

Allegro moderato

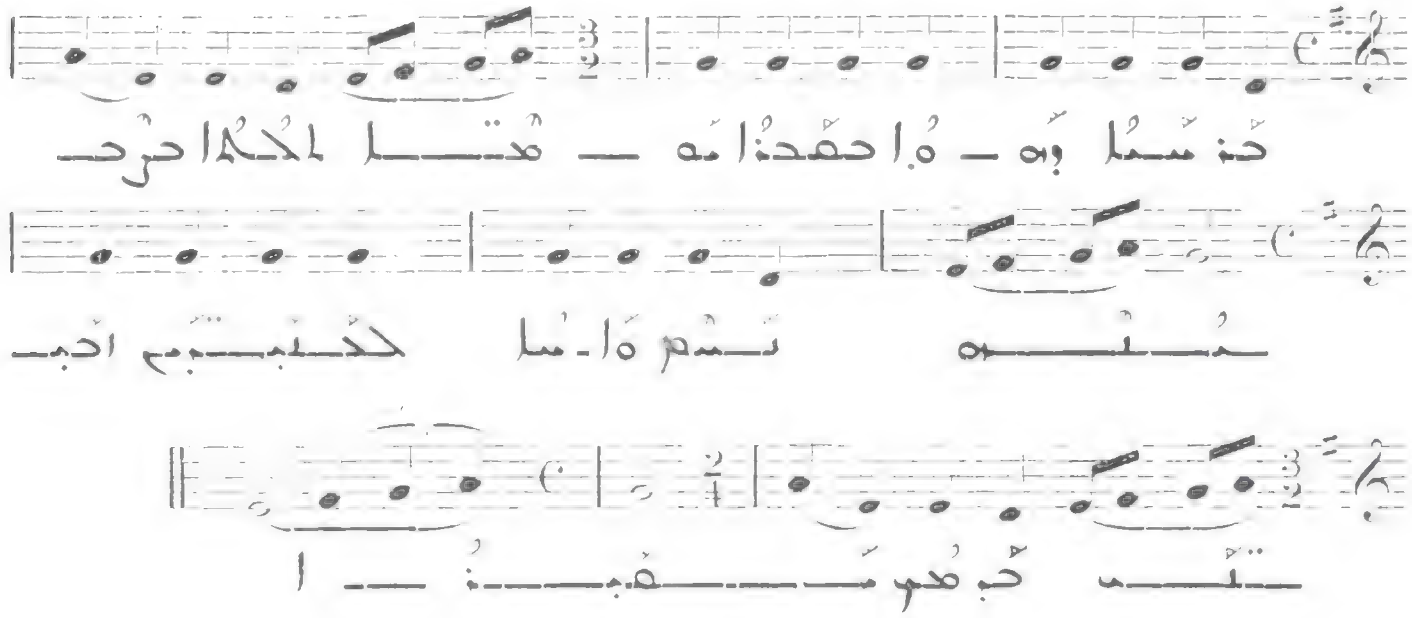
I



486 ܒ

Presto

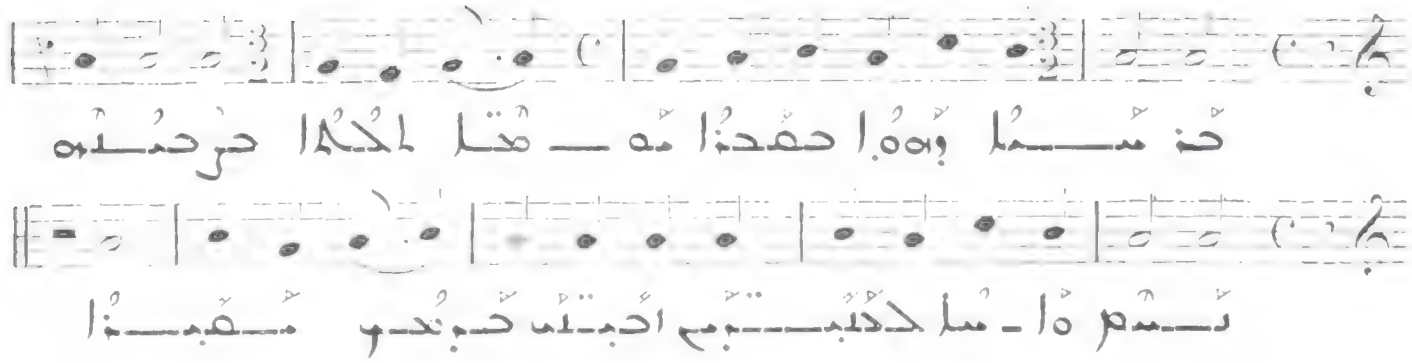
II



487 ܓ

Presto

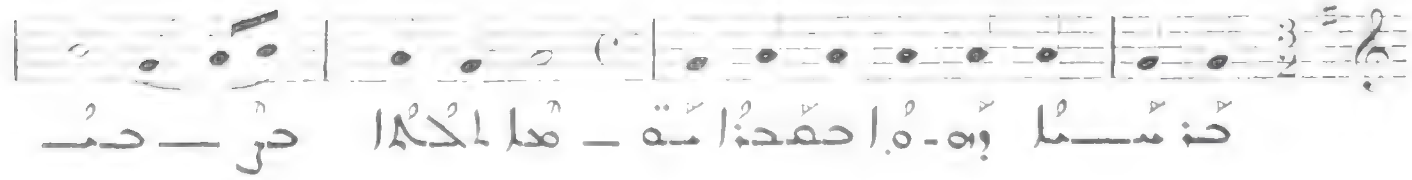
III



488 ܕ

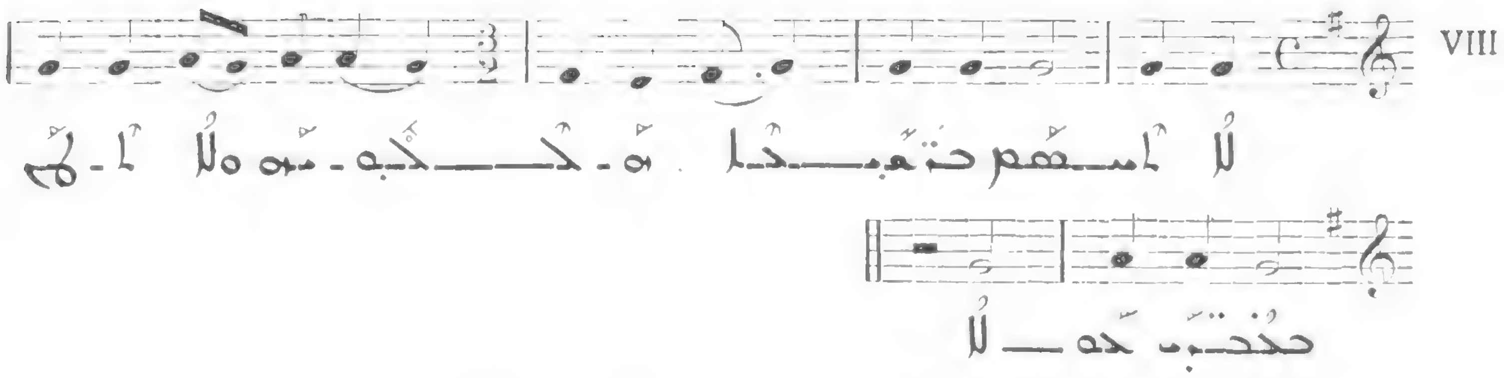
Presto

IV



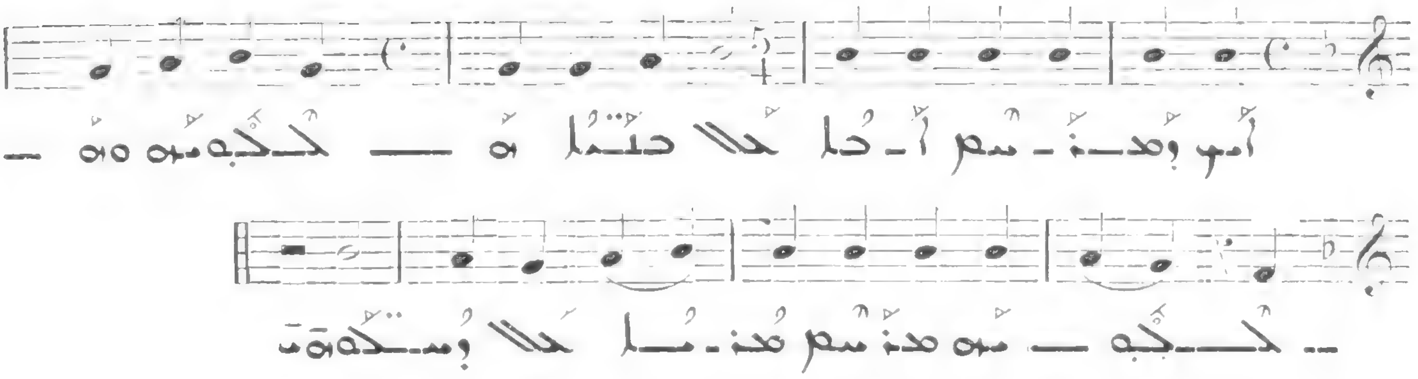
ܚ 481

Presto



ܬܫܒܘܚܬܐ ܕܬܫܡܫܬܗ ܩܕܡܝܬܐ 482

All. molto



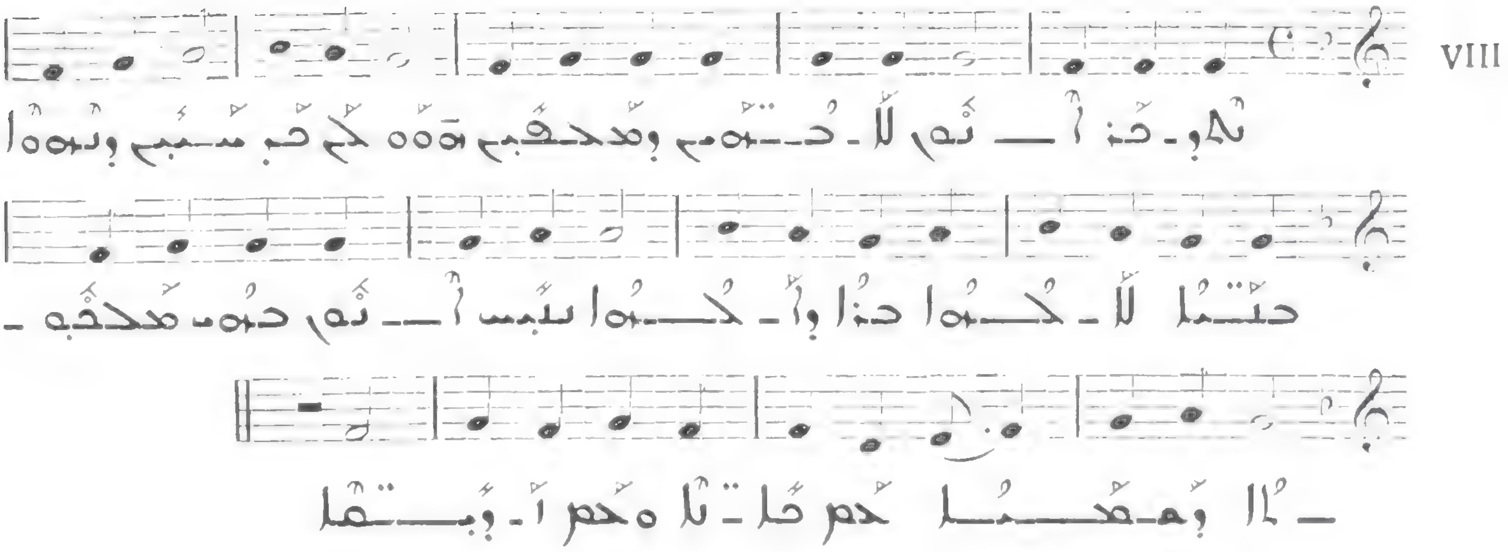
ܩܠܐ ܕܡܠܟܘܬܗ ܕܐܠܗܐ ܡܢ ܙܘܥܐ 483

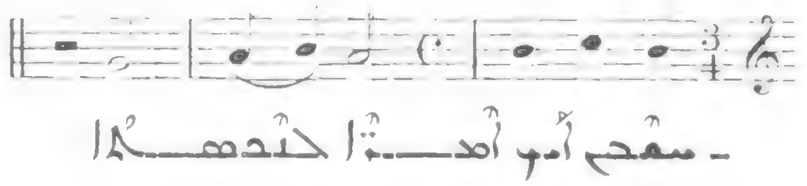
ܒܟܠܗ ܐܝܟ ܩܠܐ ܕܚܕܒܫܒܐ ܕܡܢܐ

Cf. Nº 243 - 251

ܬܫܒܘܚܬܐ ܕܡܠܟܘܬܗ ܕܐܠܗܐ 484

Allegro



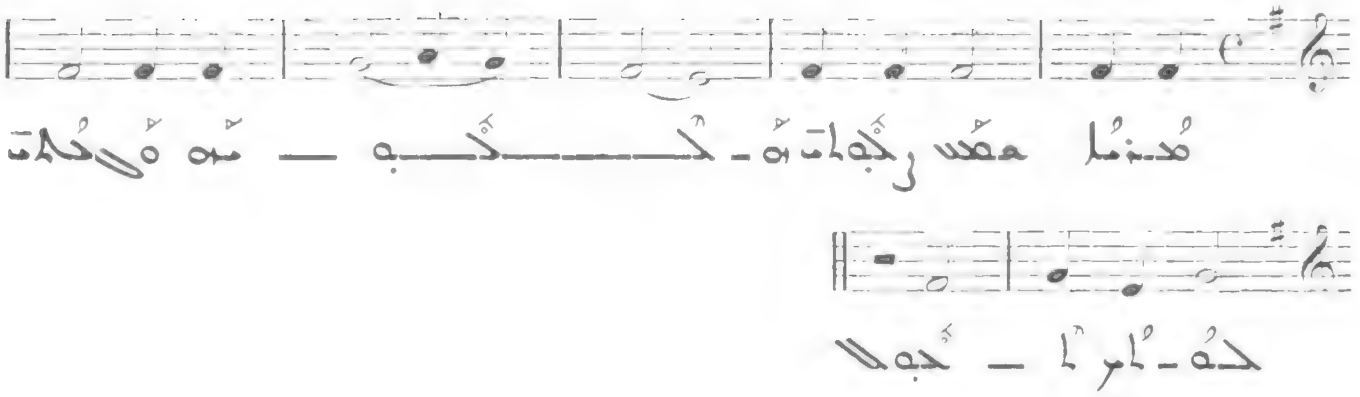


ܗ

478

Presto

V

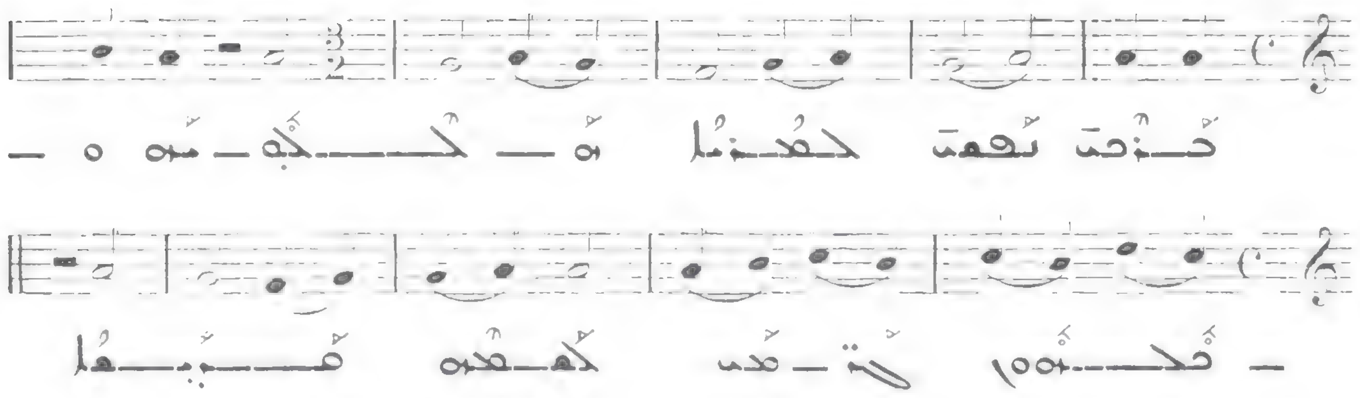


ܘ

479

Presto

VI

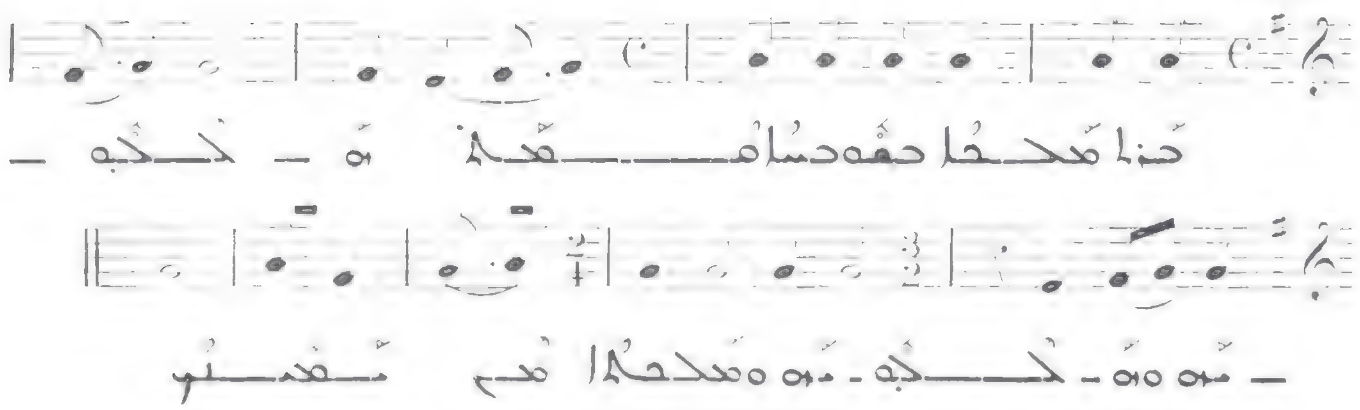


ܙ

480

Presto

VII

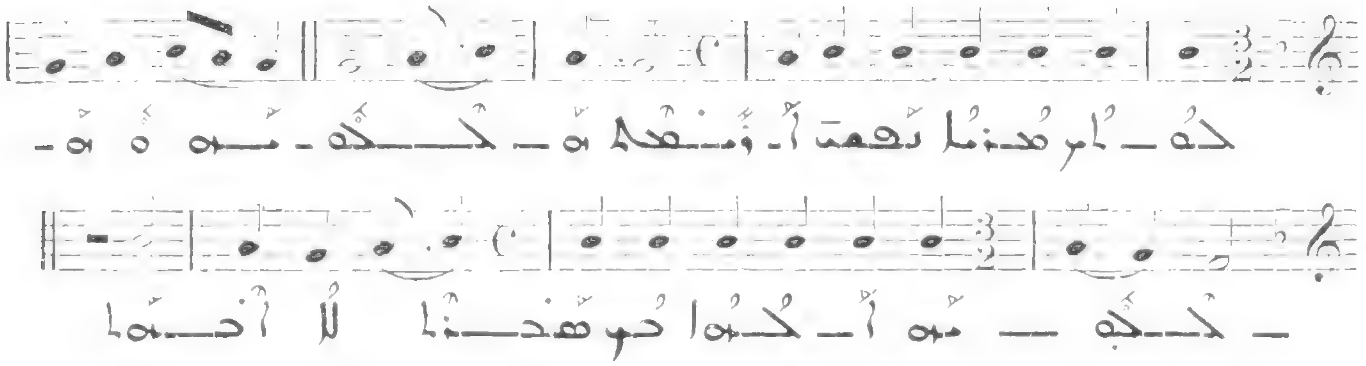


ܦܘܫܩܘܗܝ : ܐ

474

Presto

I



ܒ

475

Presto

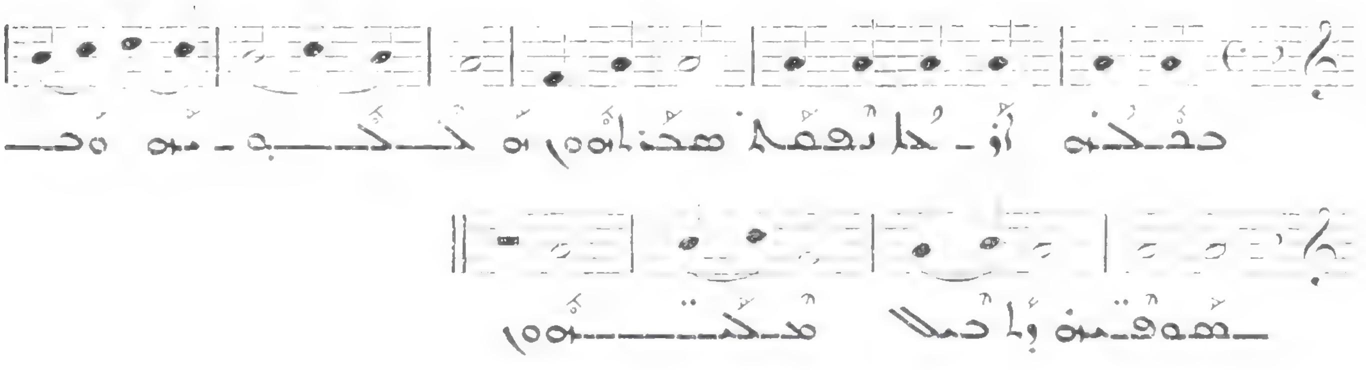
II

ܓ

476

Presto

III

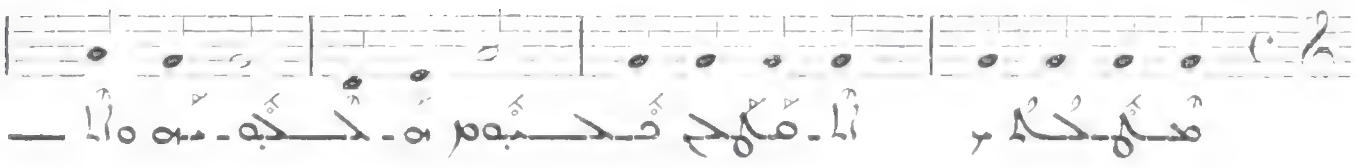


ܕ

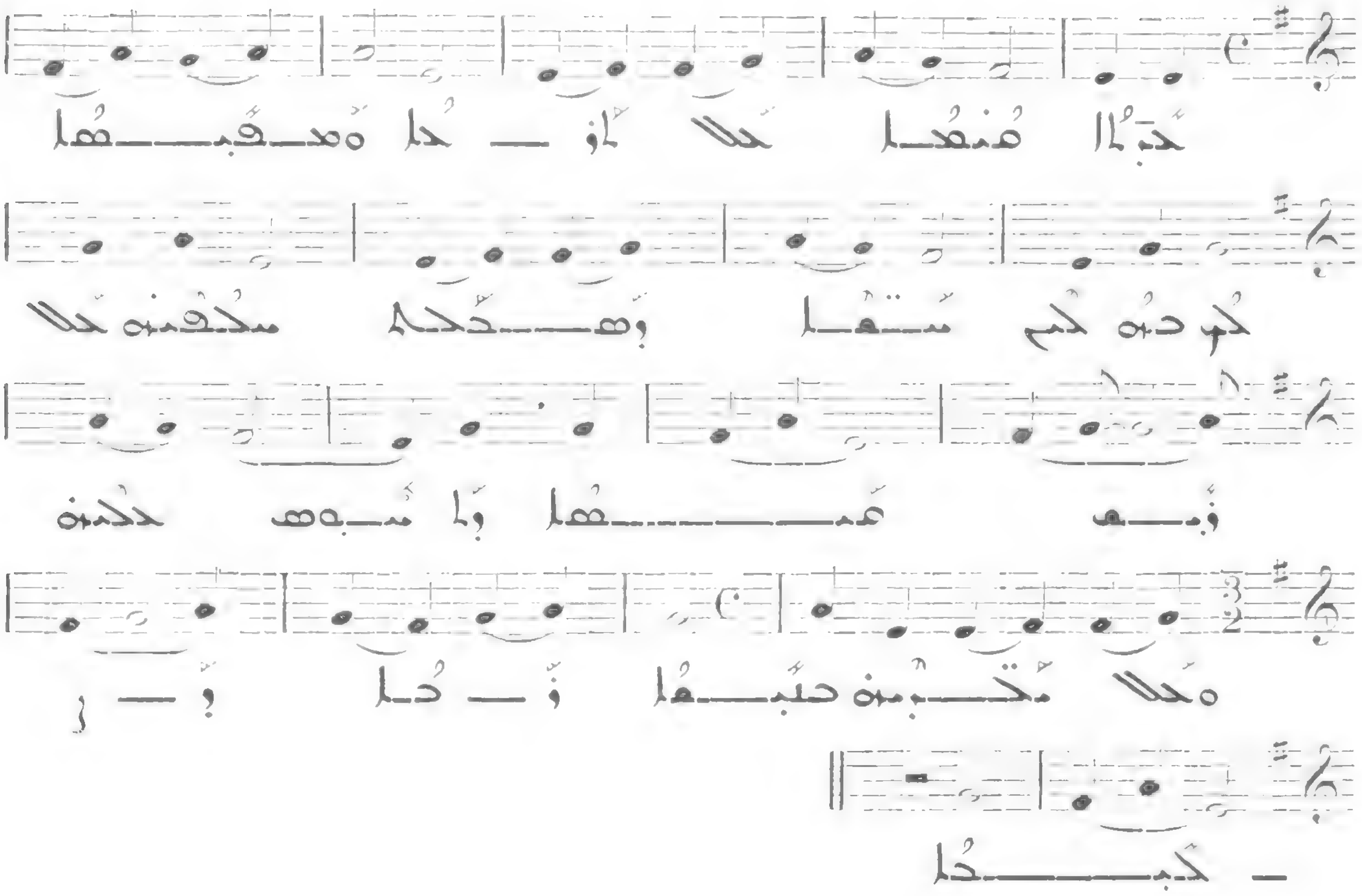
477

Presto

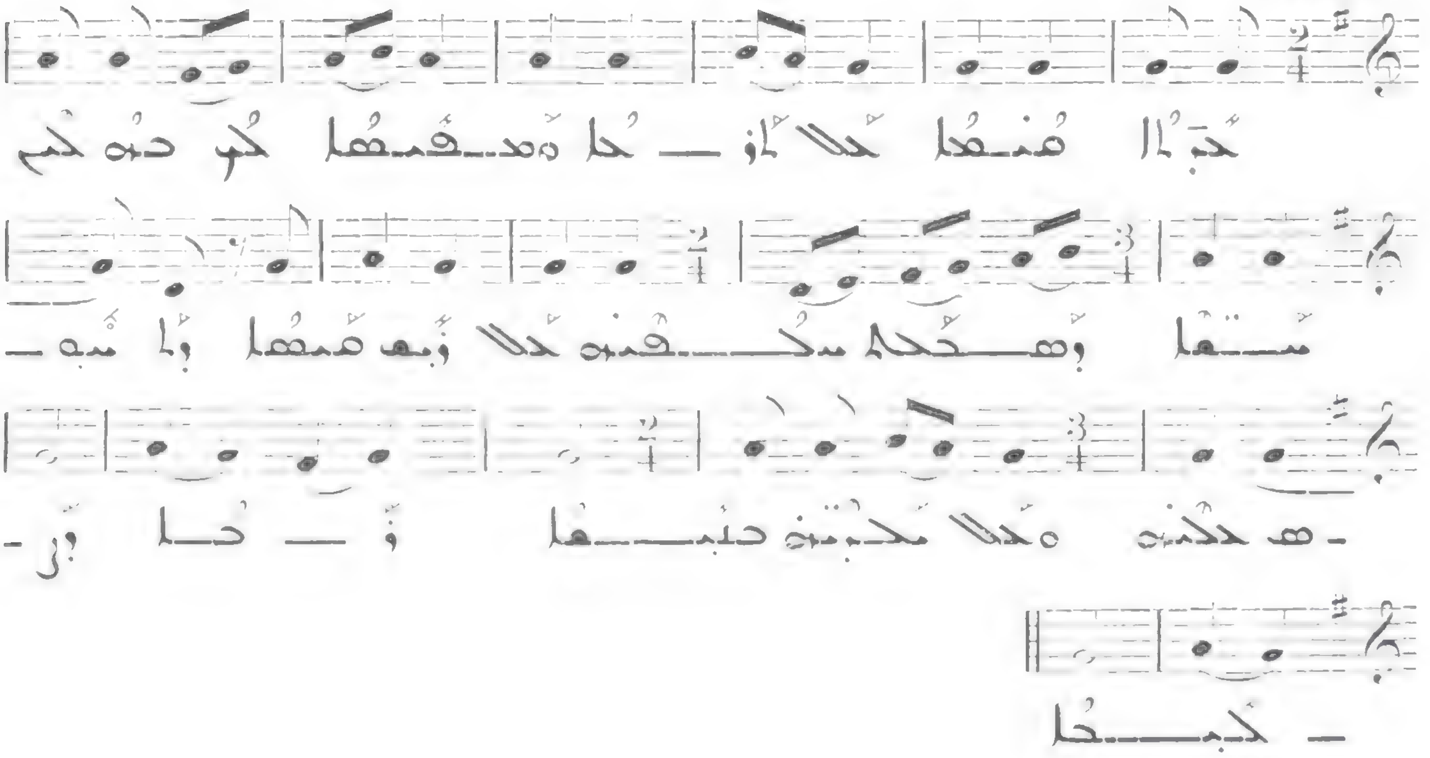
IV



472



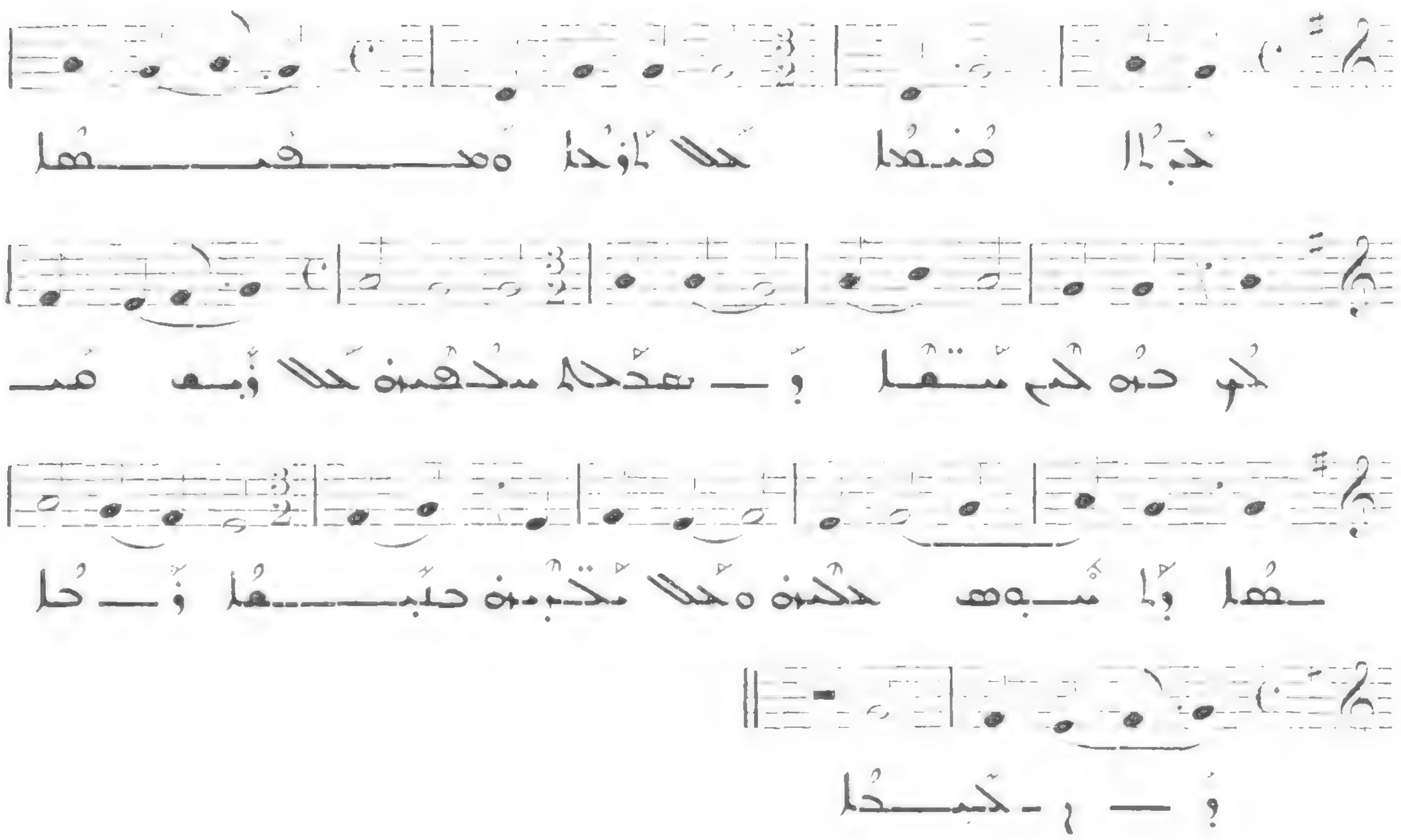
473



470

Presto

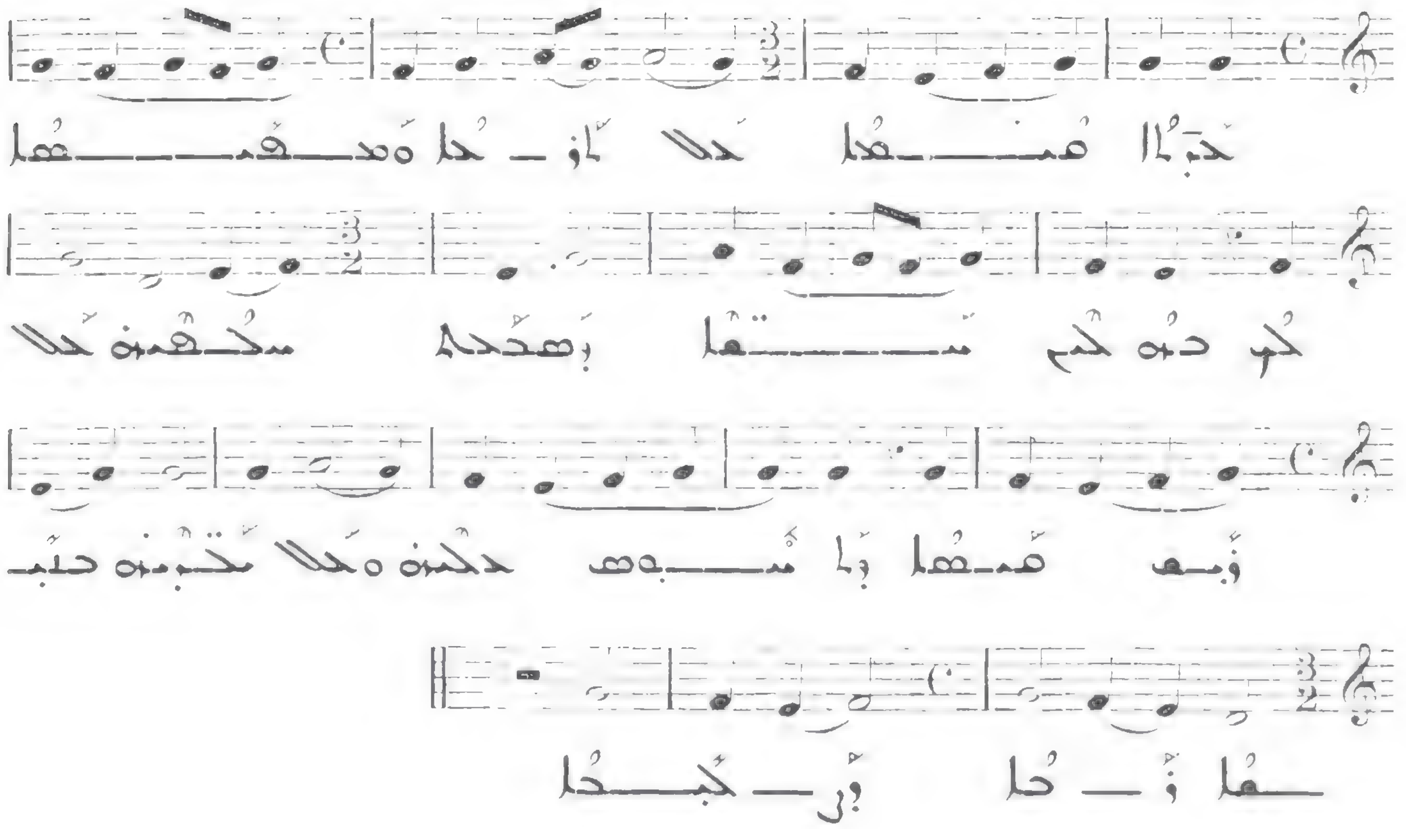
V

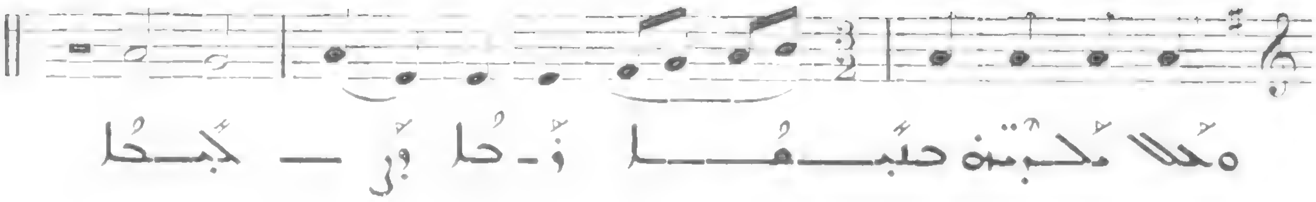


471

Presto

V

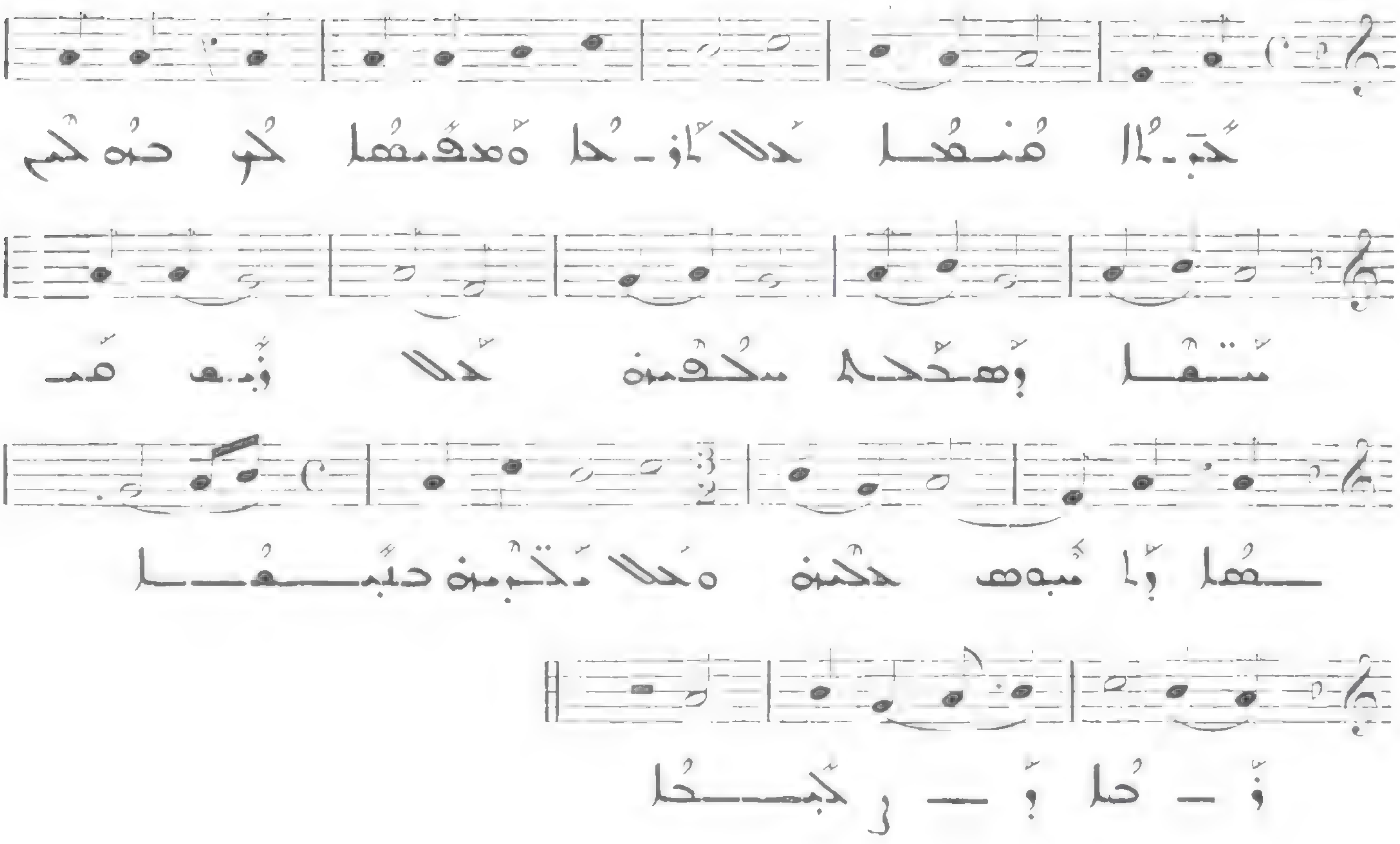




468

Presto

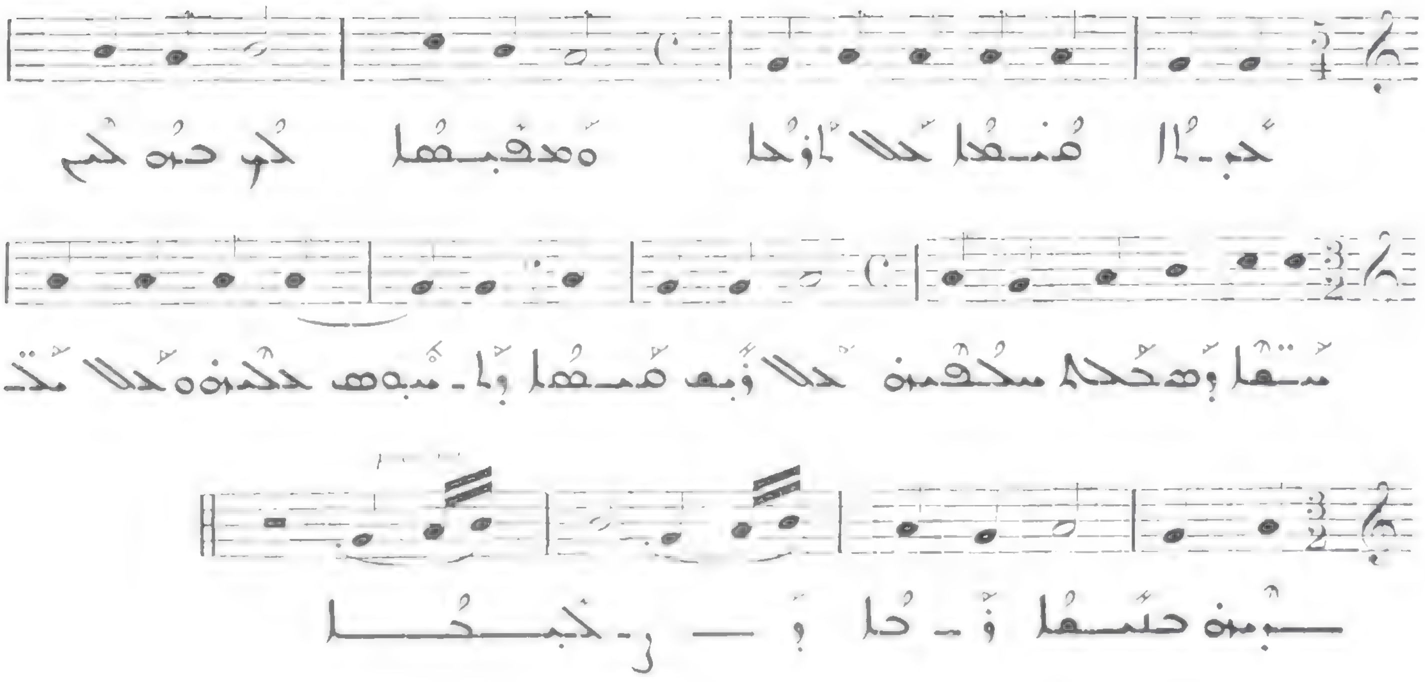
III

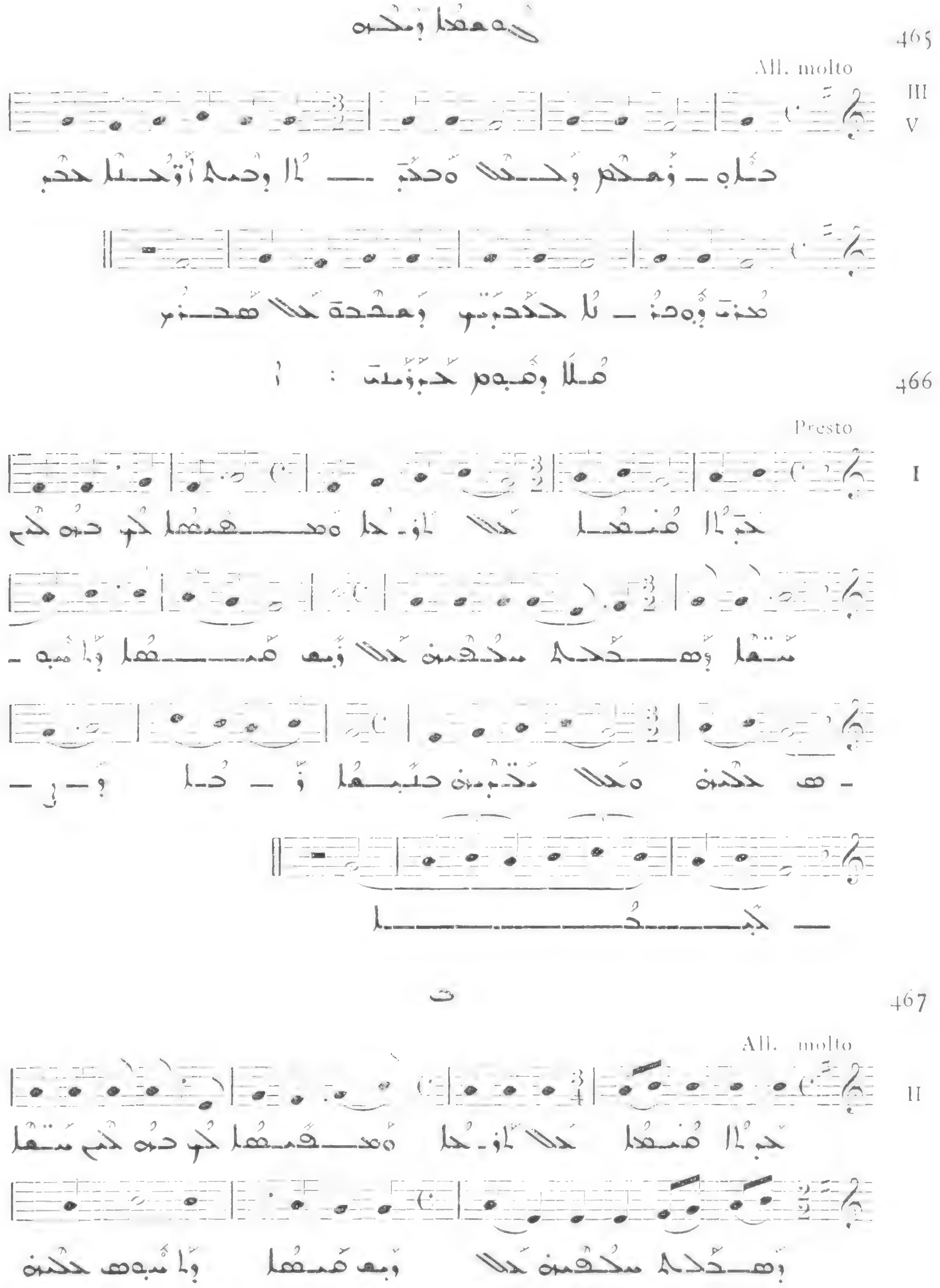


469

Allegro molto

IV

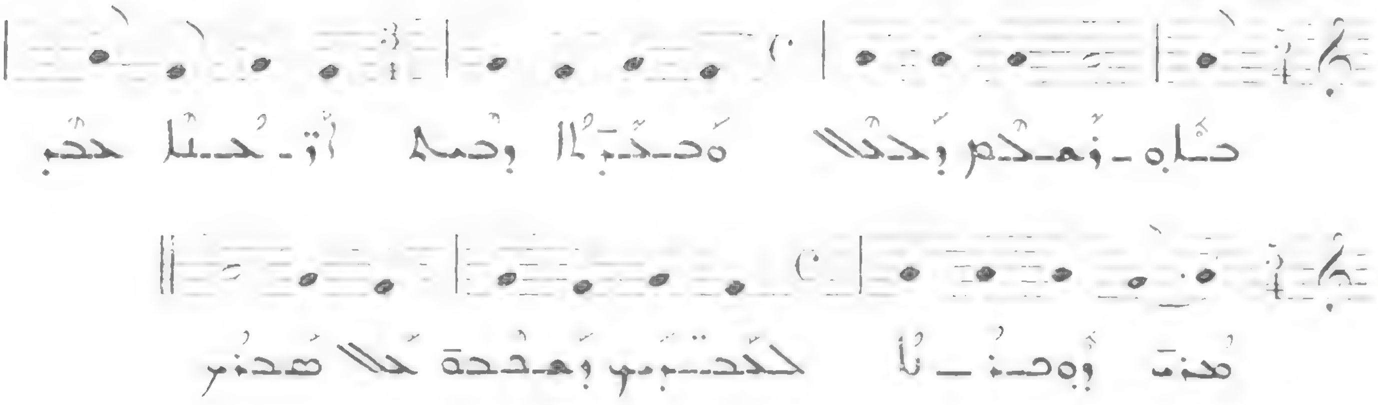



465
All. molto
III
V
466
Presto
I
467
All. molto
II

462

Allegretto

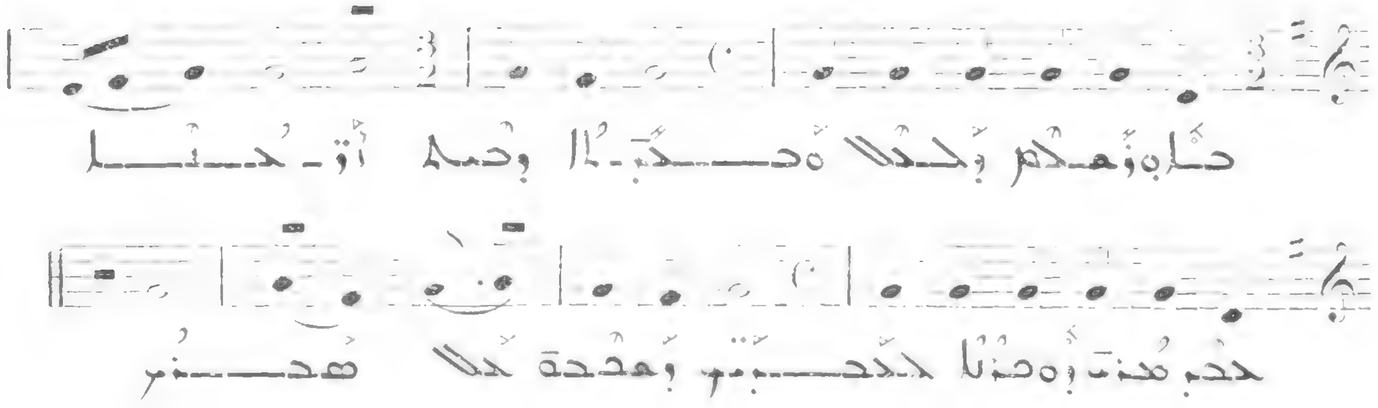
VI



463

Allegro molto

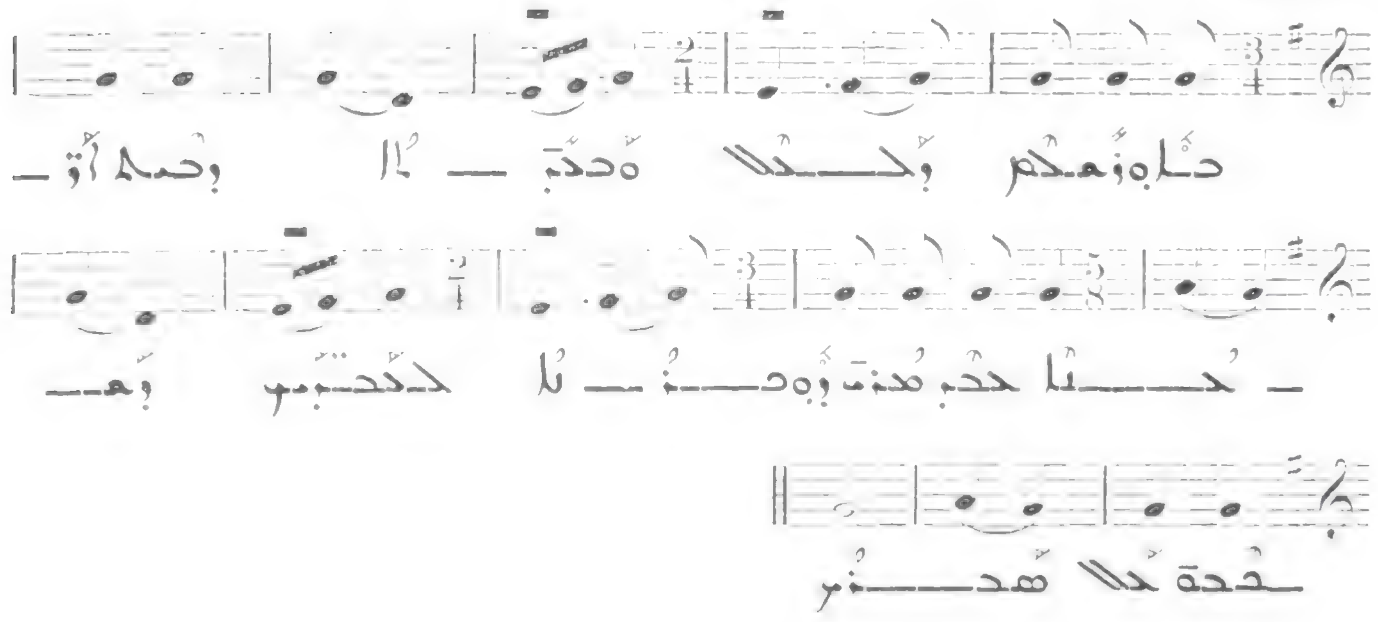
VII

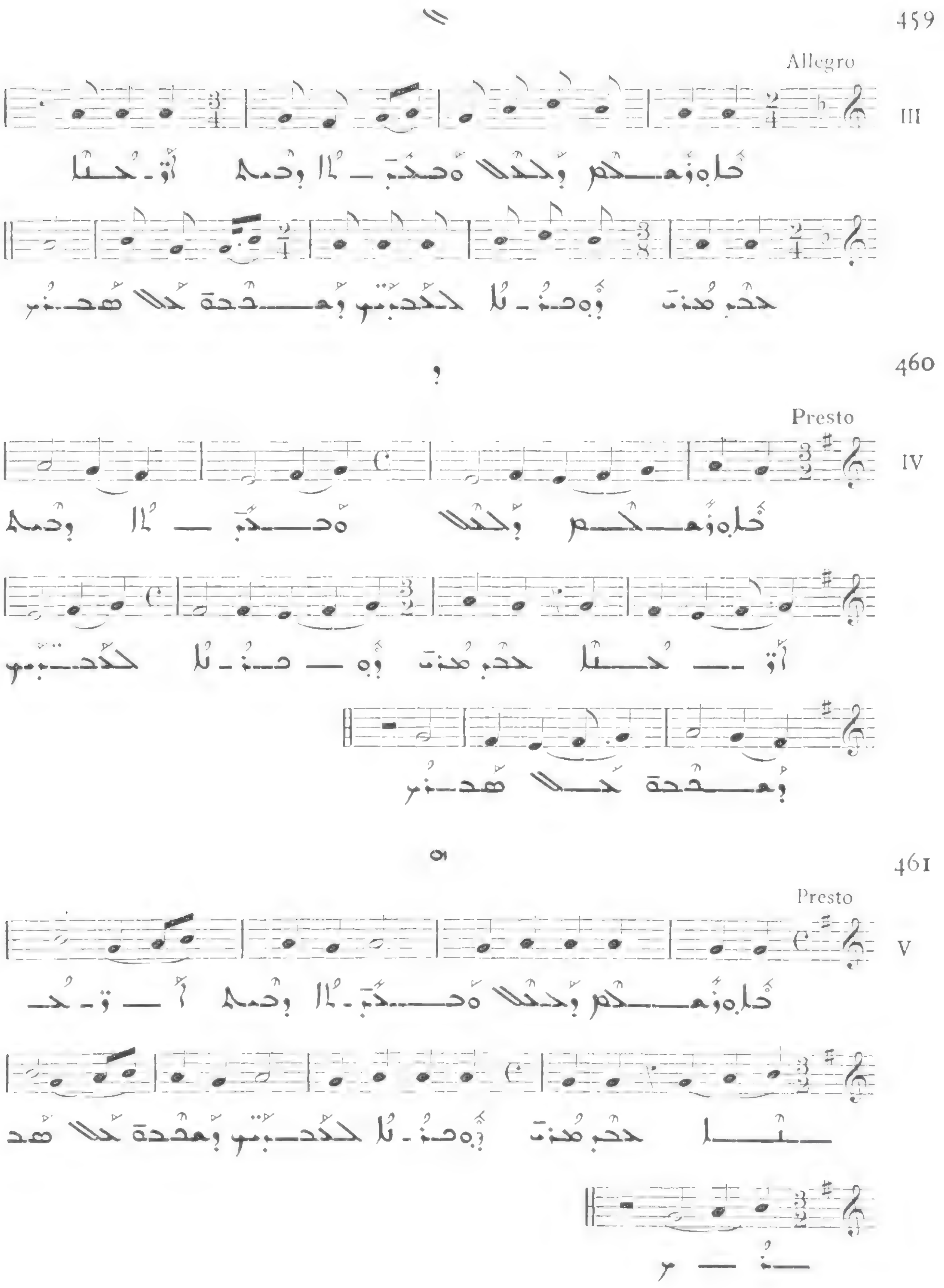


464

Allegro

VIII




459
Allegro
III
460
Presto
IV
461
Presto
V

ܨܘܡܐ ܕܢܝܢܘܐ

456

Presto

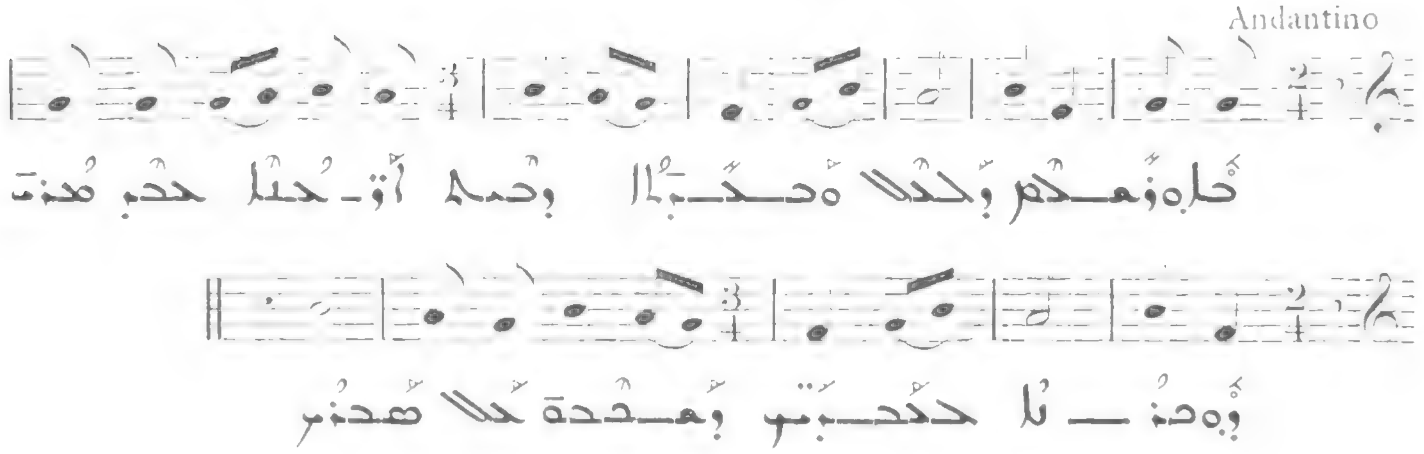
VIII

ܩܠܐ ܕܩܕܝܫܘܬ ܡܪܝ : ܐ

457

Andantino

I

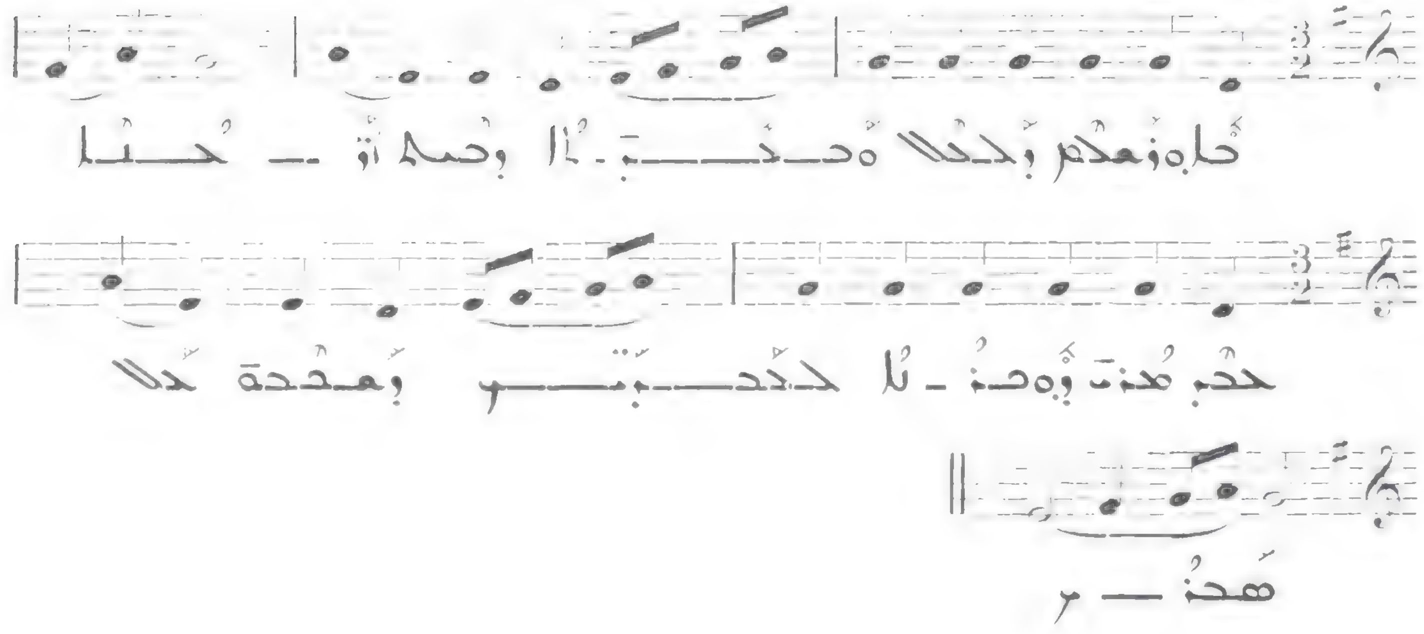


ܒ

458

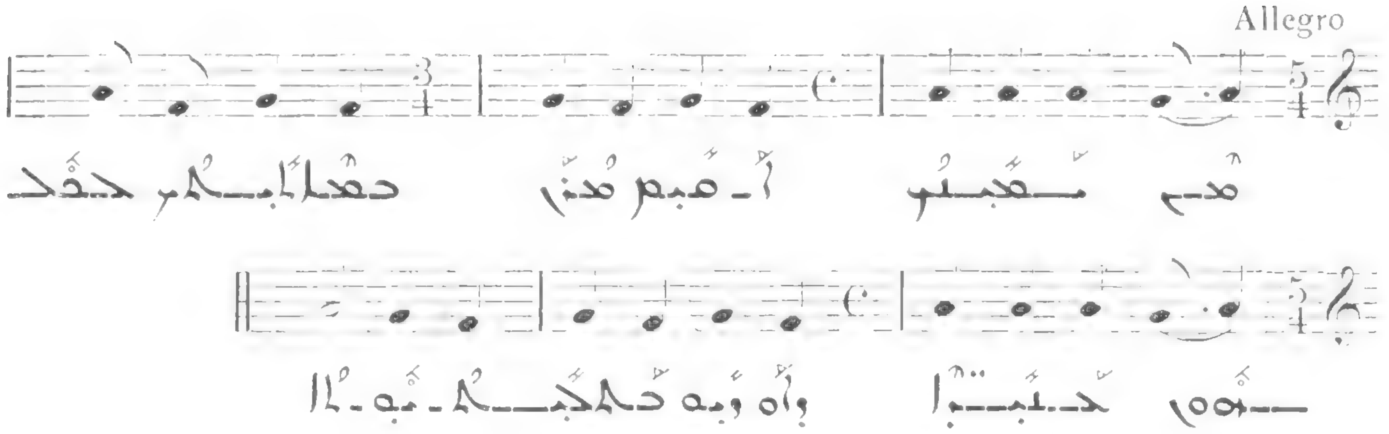
Presto

II



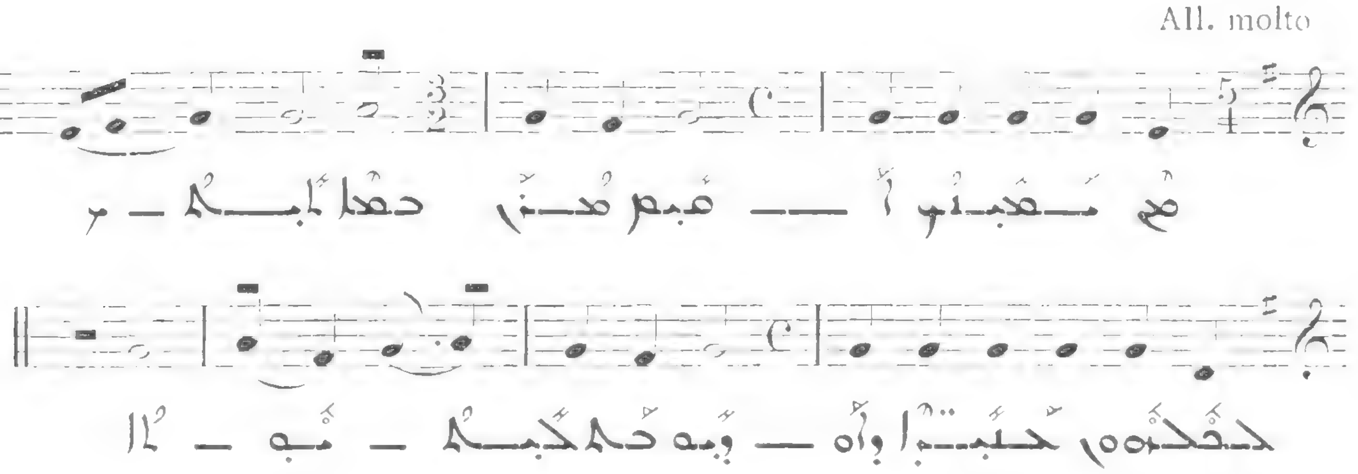
ܗ

453



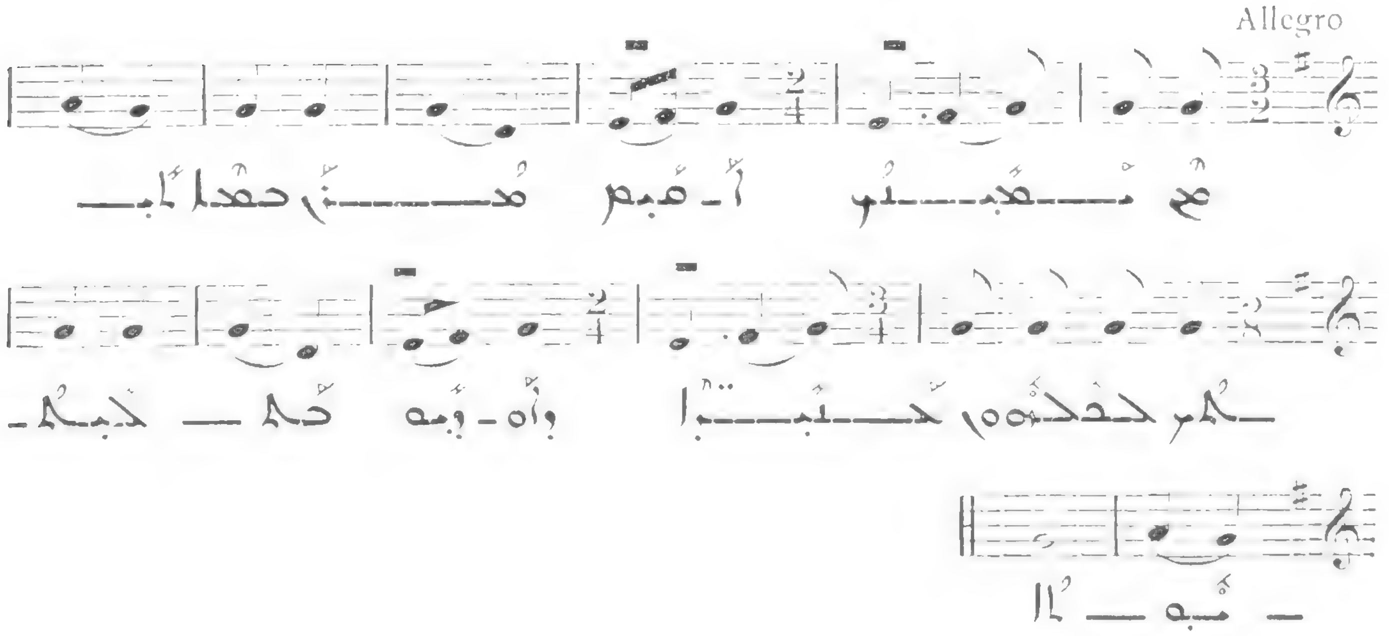
ܘ

454



ܙ

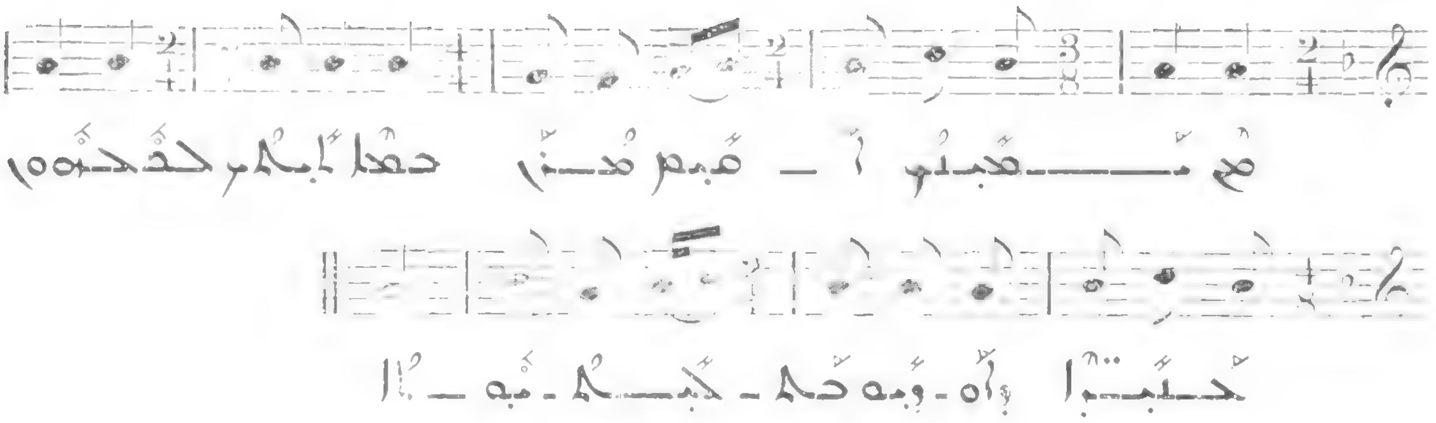
455



450

Andantino

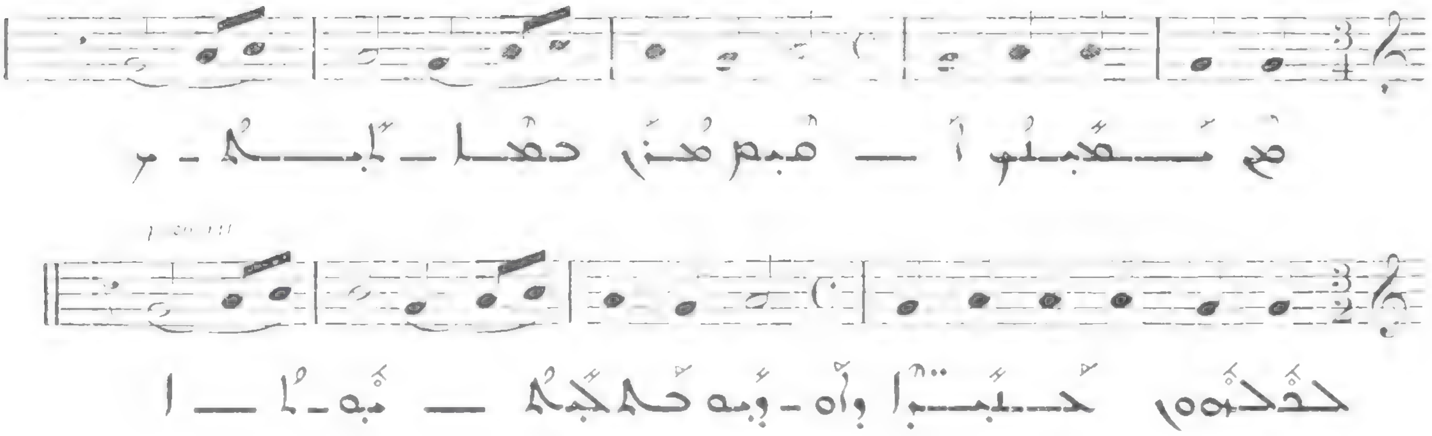
III



451

Presto

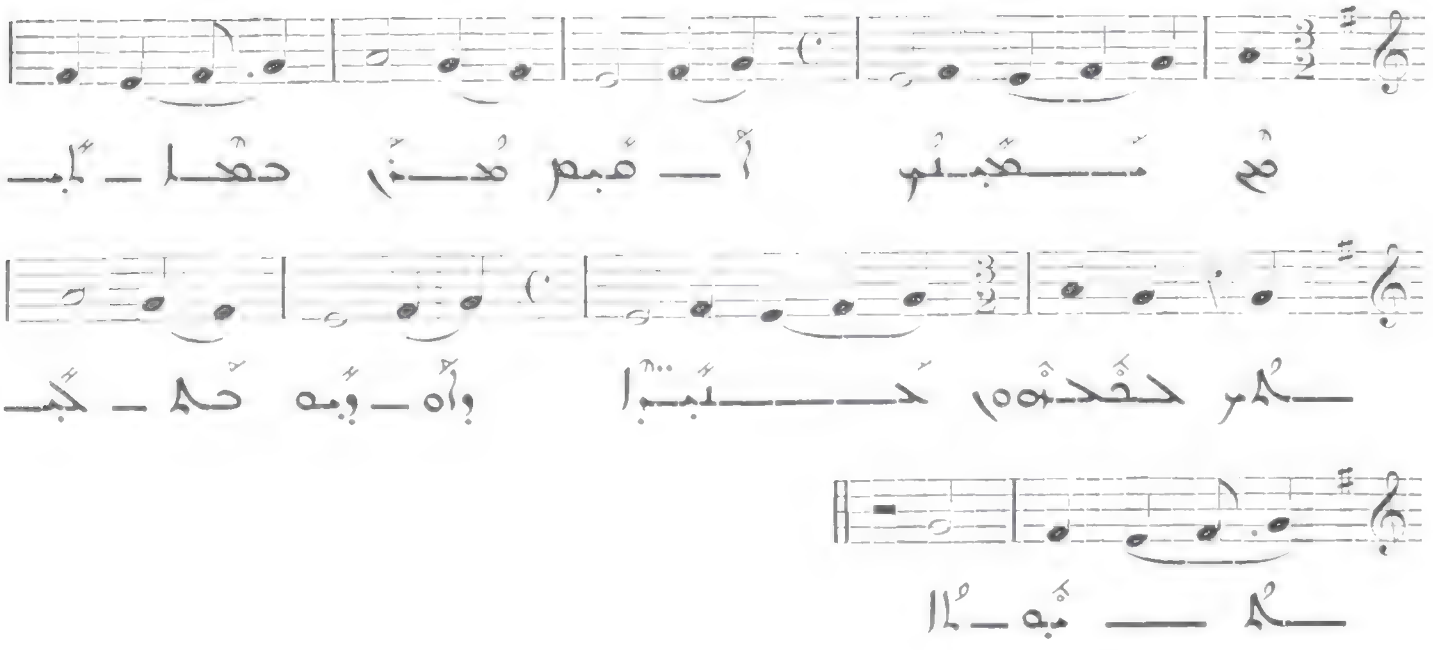
IV



452

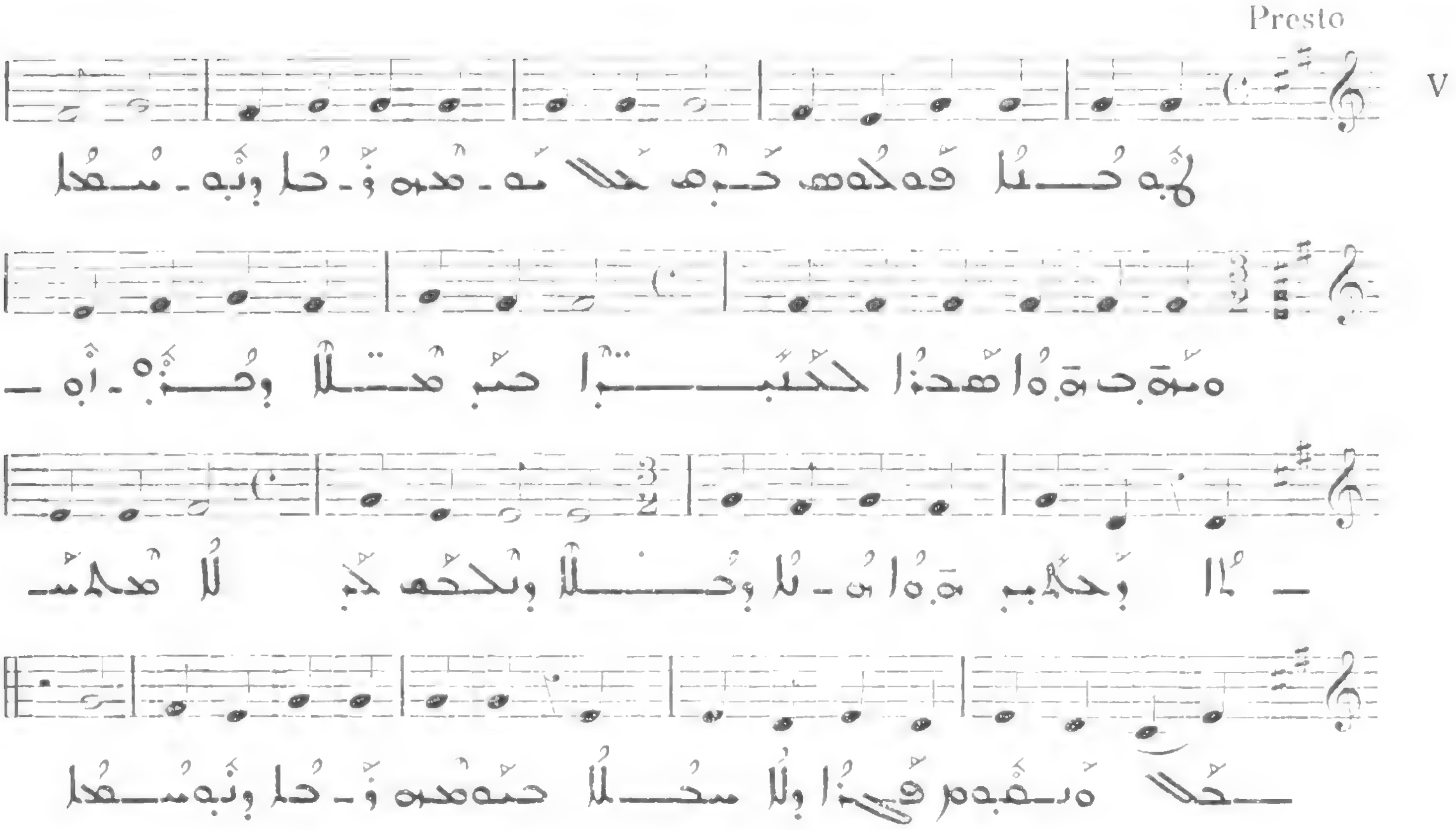
Presto

V



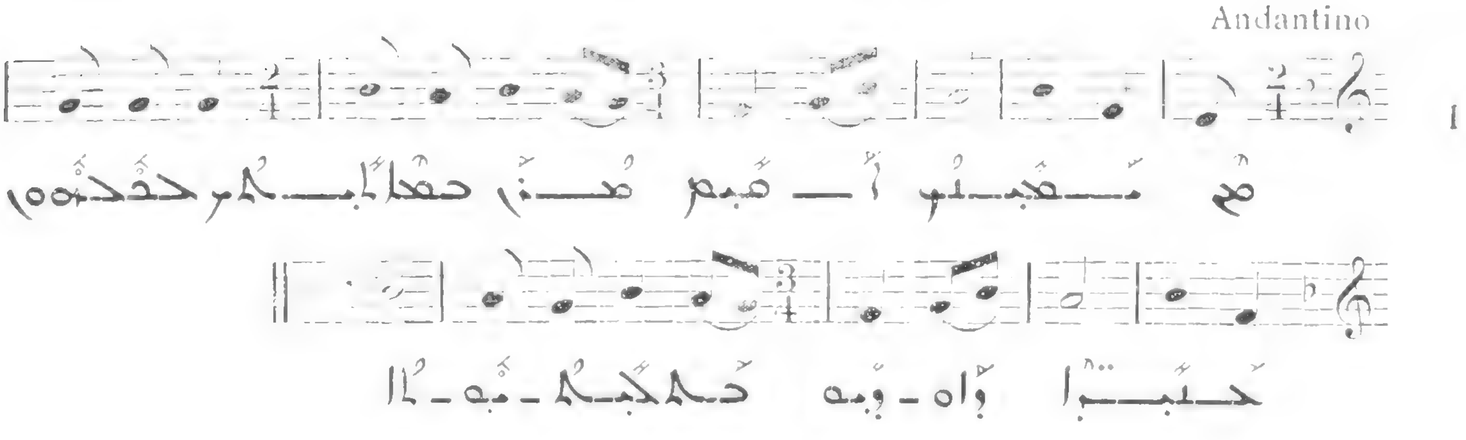
ܥܘܗܕܢܐ ܕܝܠܗ

447



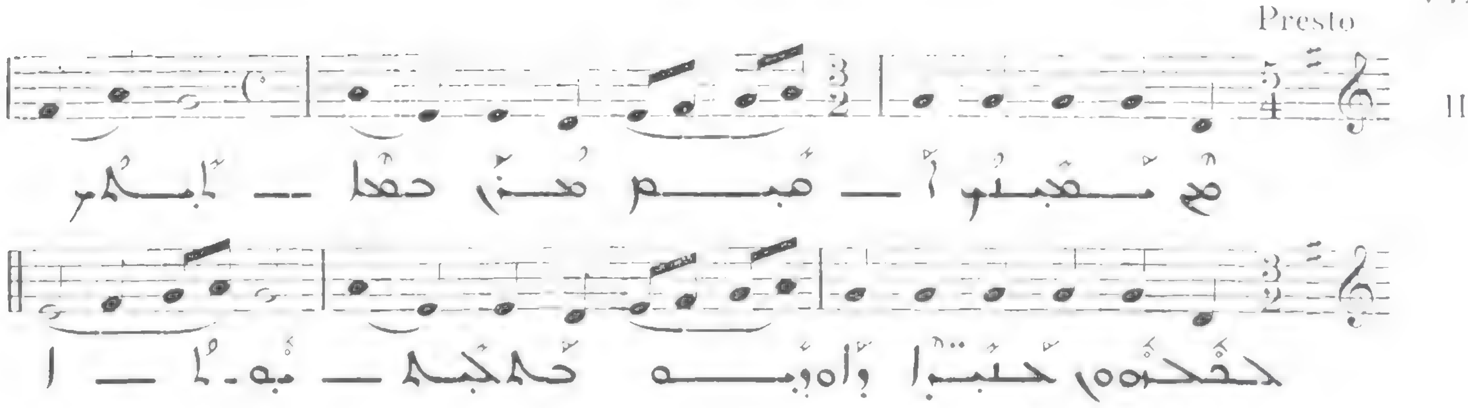
ܩܠܐ ܕܡܫܚܠܦܘܬ ܡܢܬ : ܐ

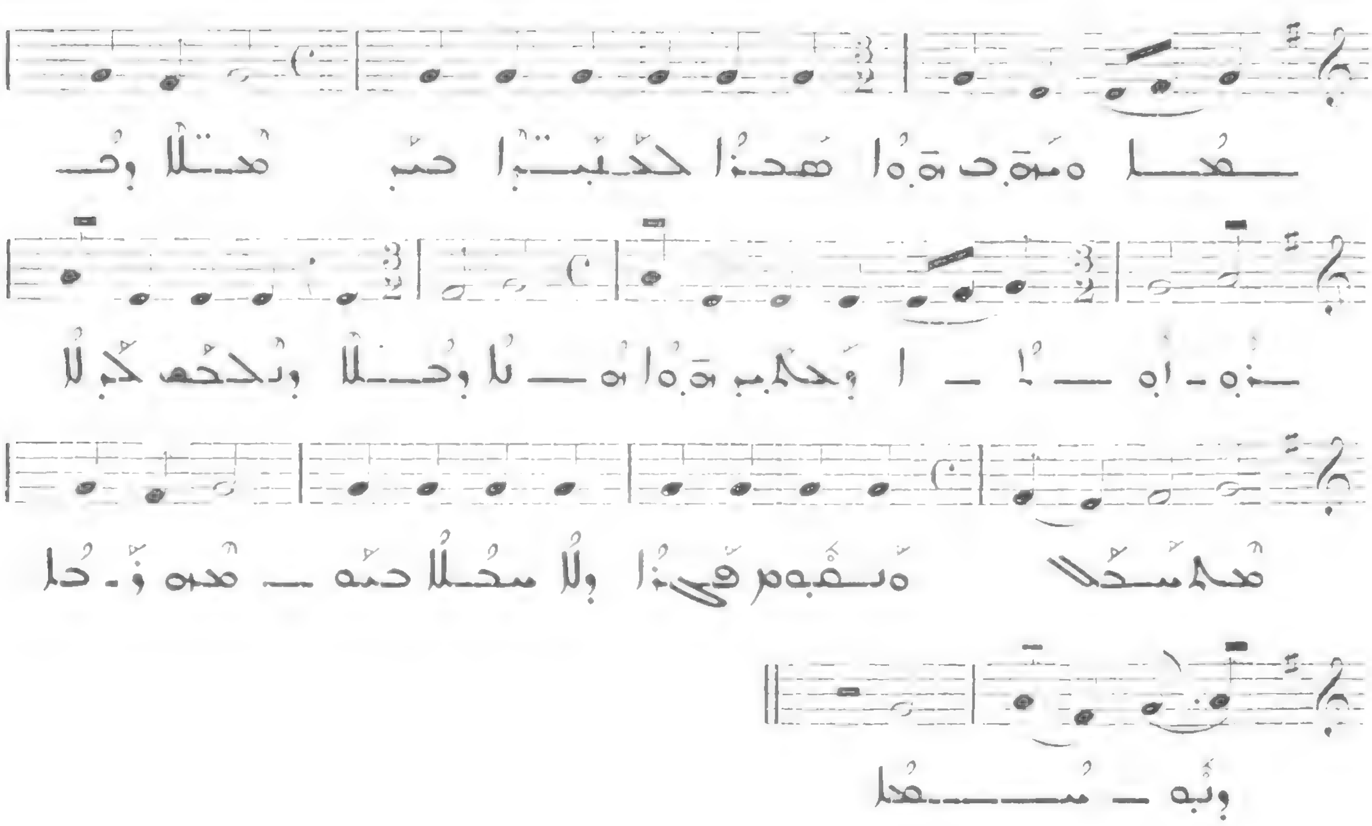
448



ܒ

449

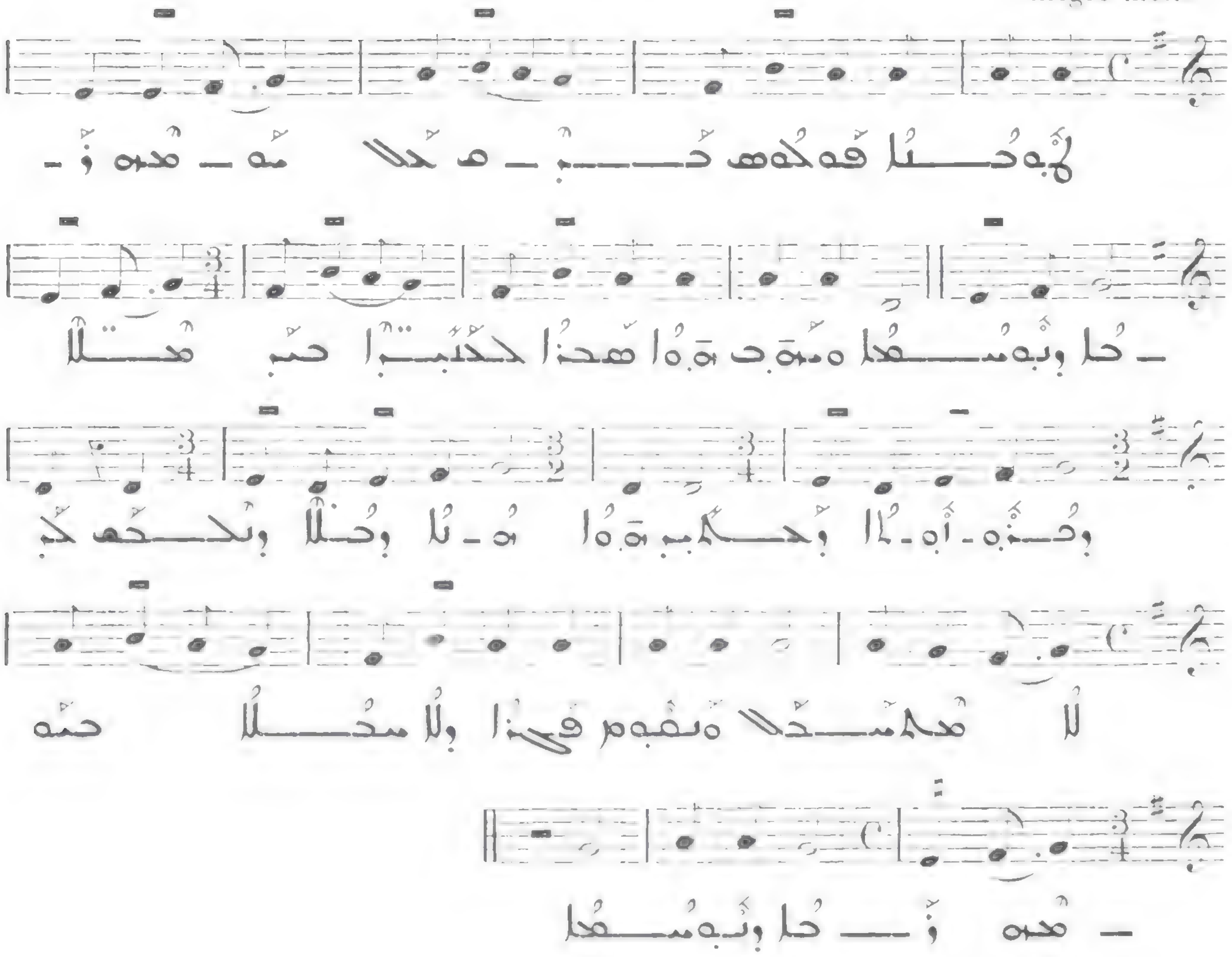




446

Allegro molto

VIII

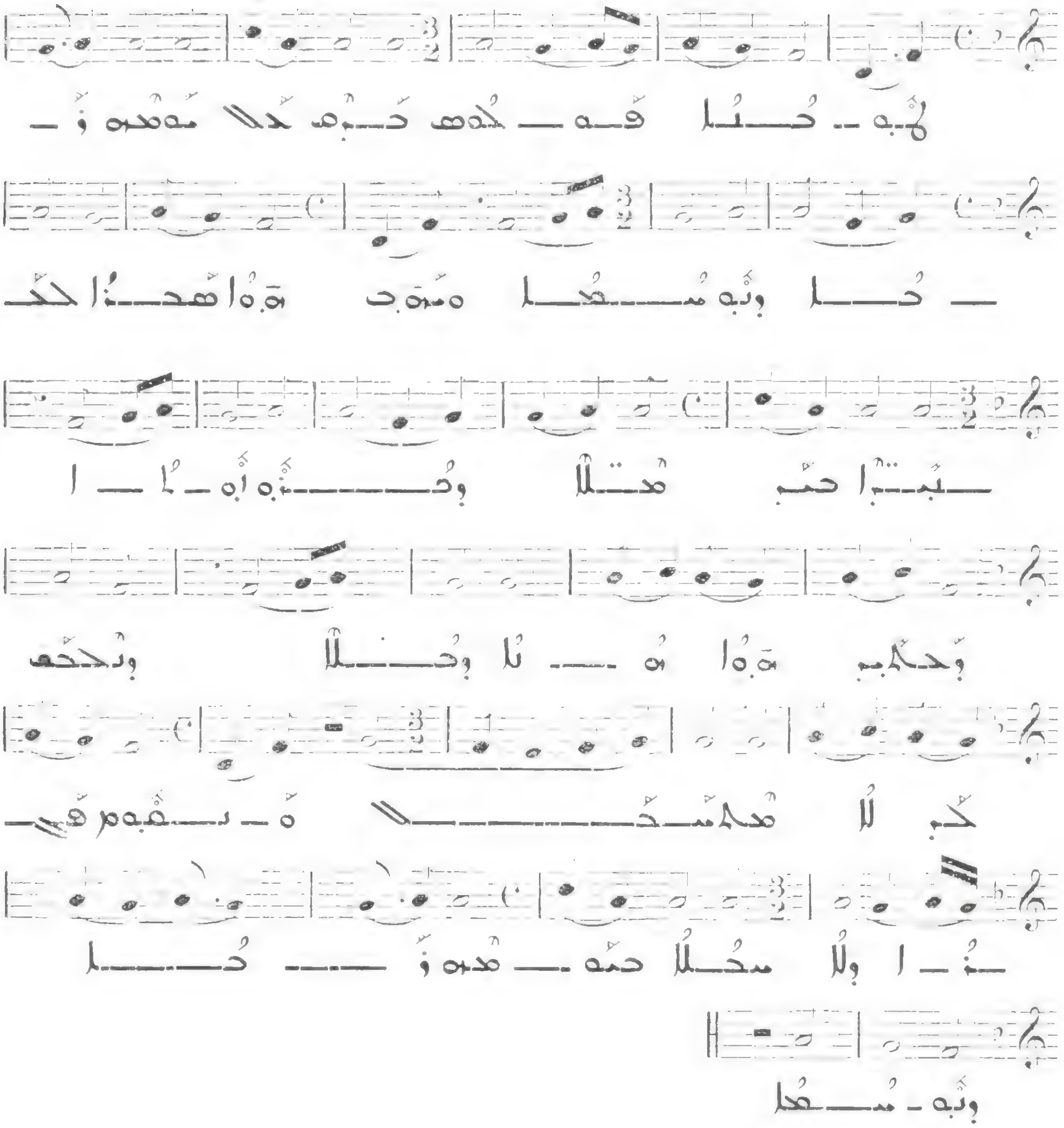


ܗ

444

All. molto

VI

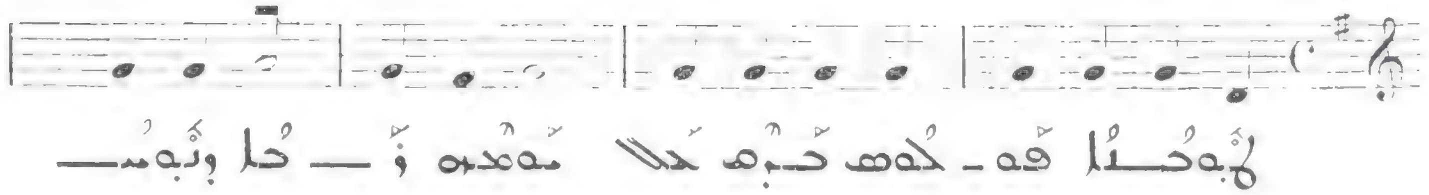


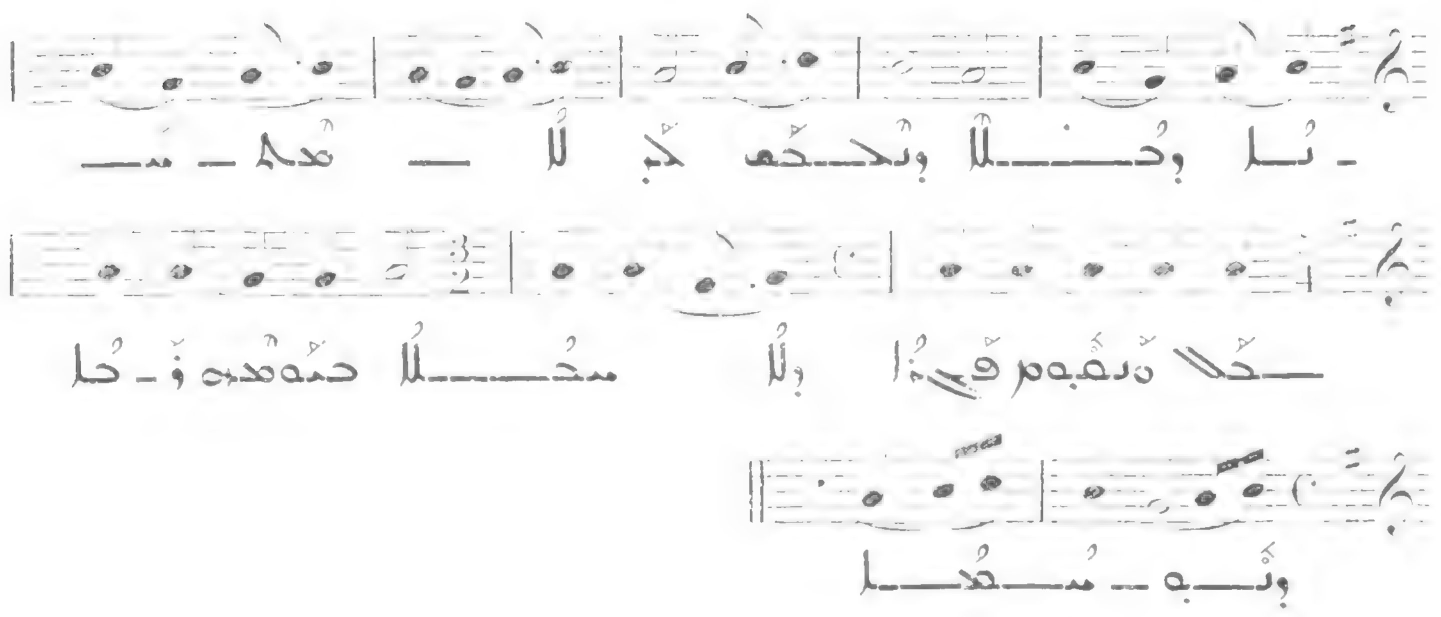
ܘ

445

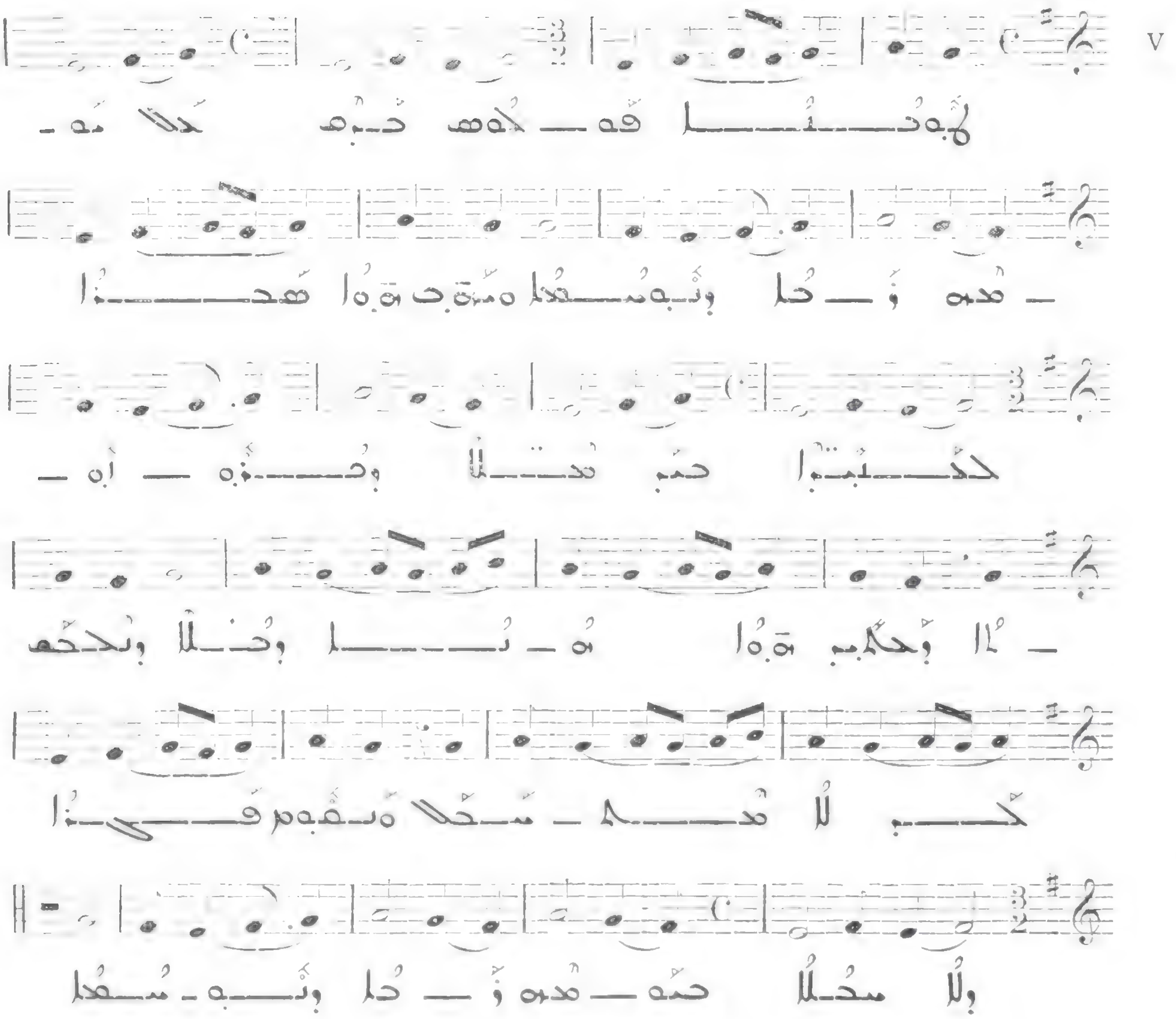
Allegro molto

VII





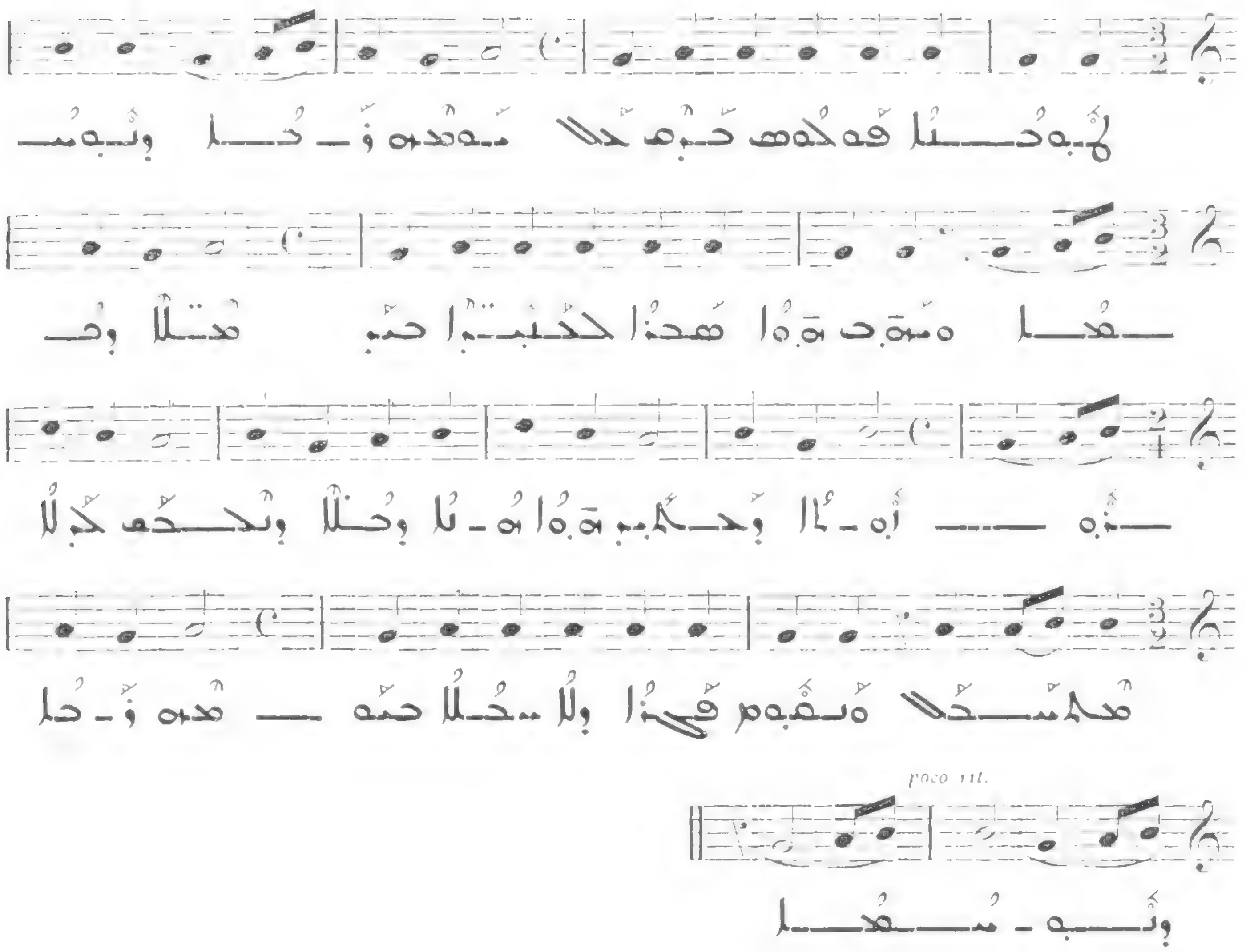
443



441

All. molto

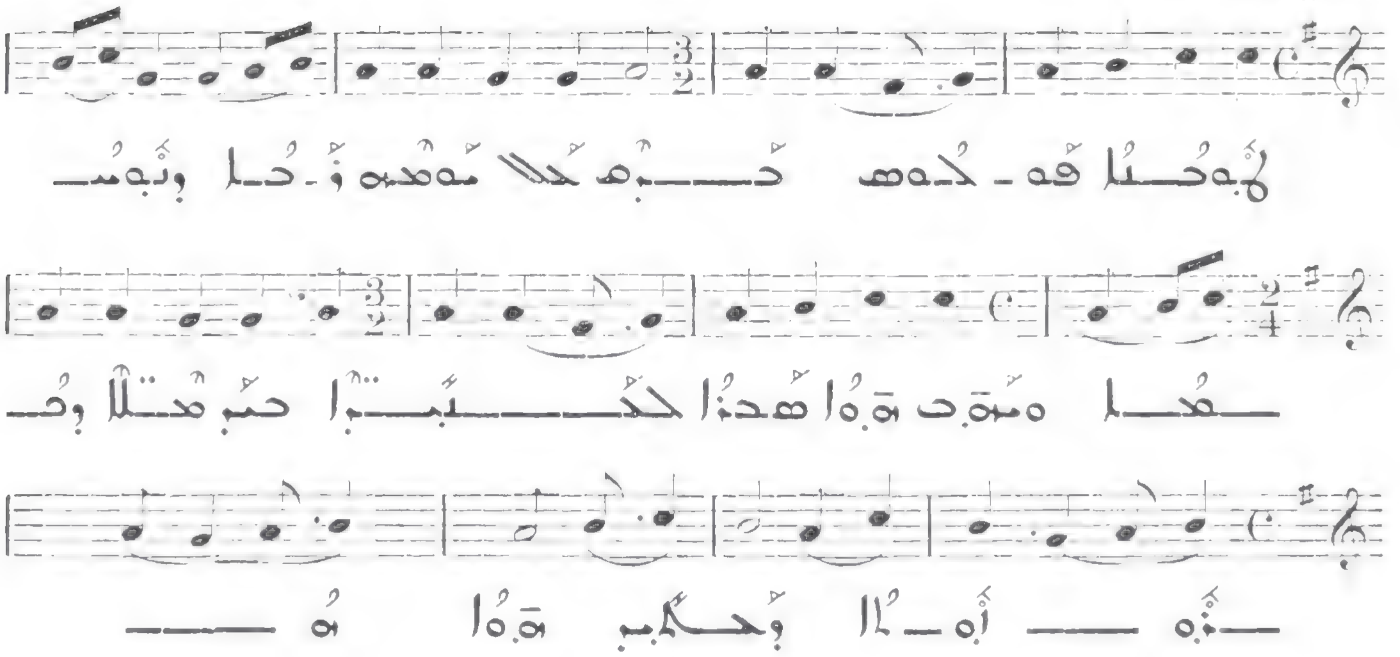
IV

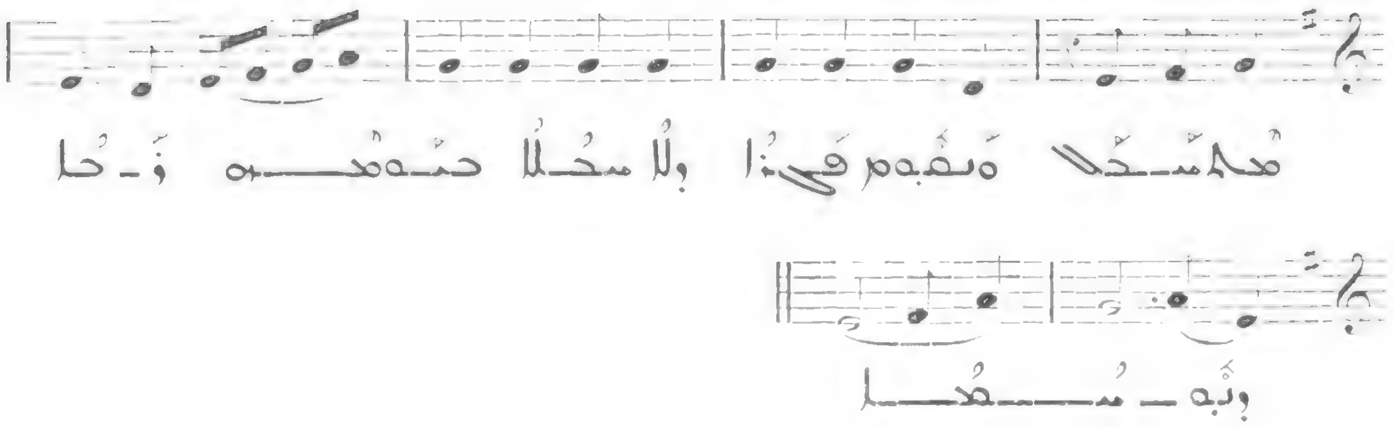


442

Allegro

IV

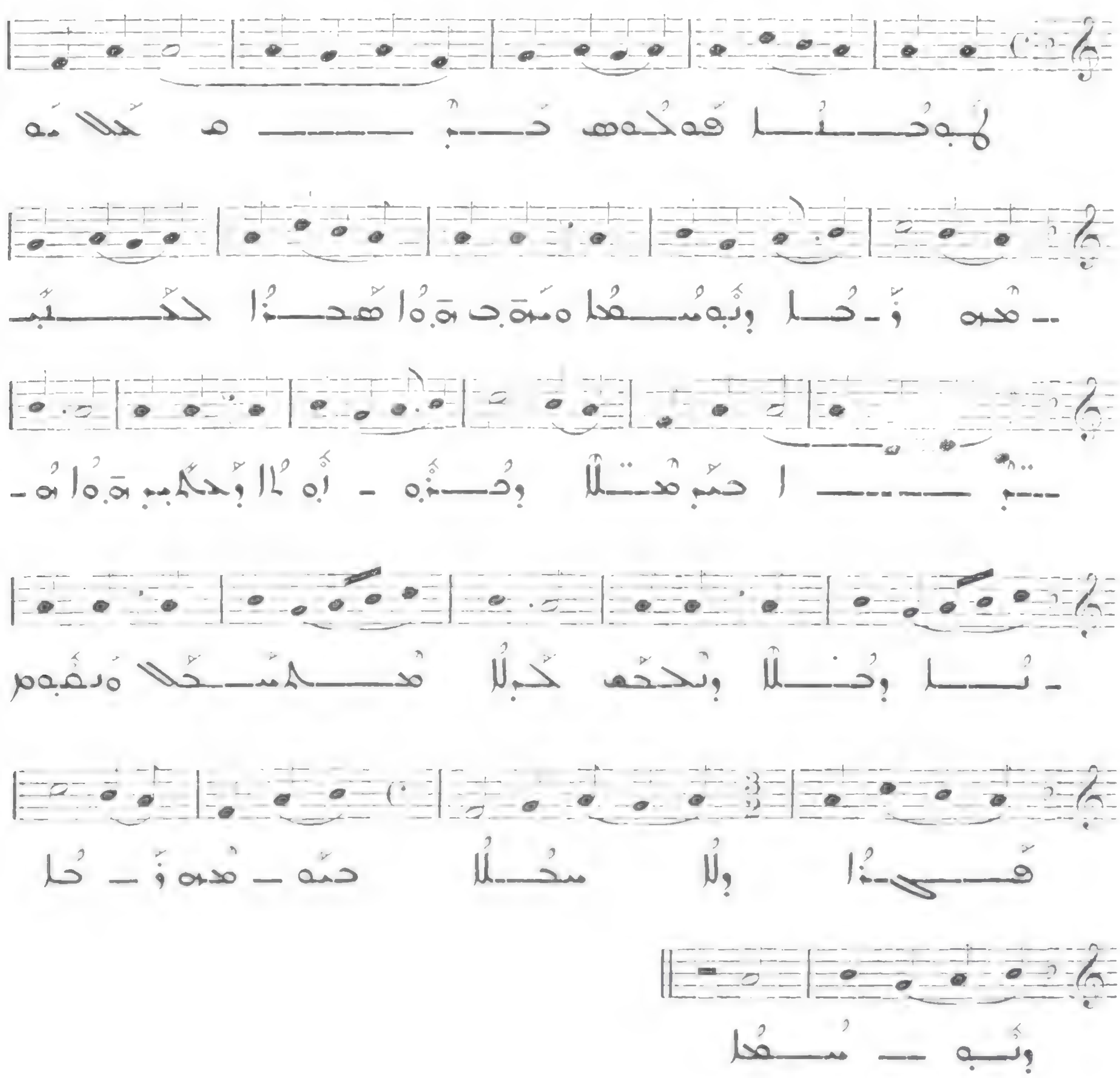




440

Allegro

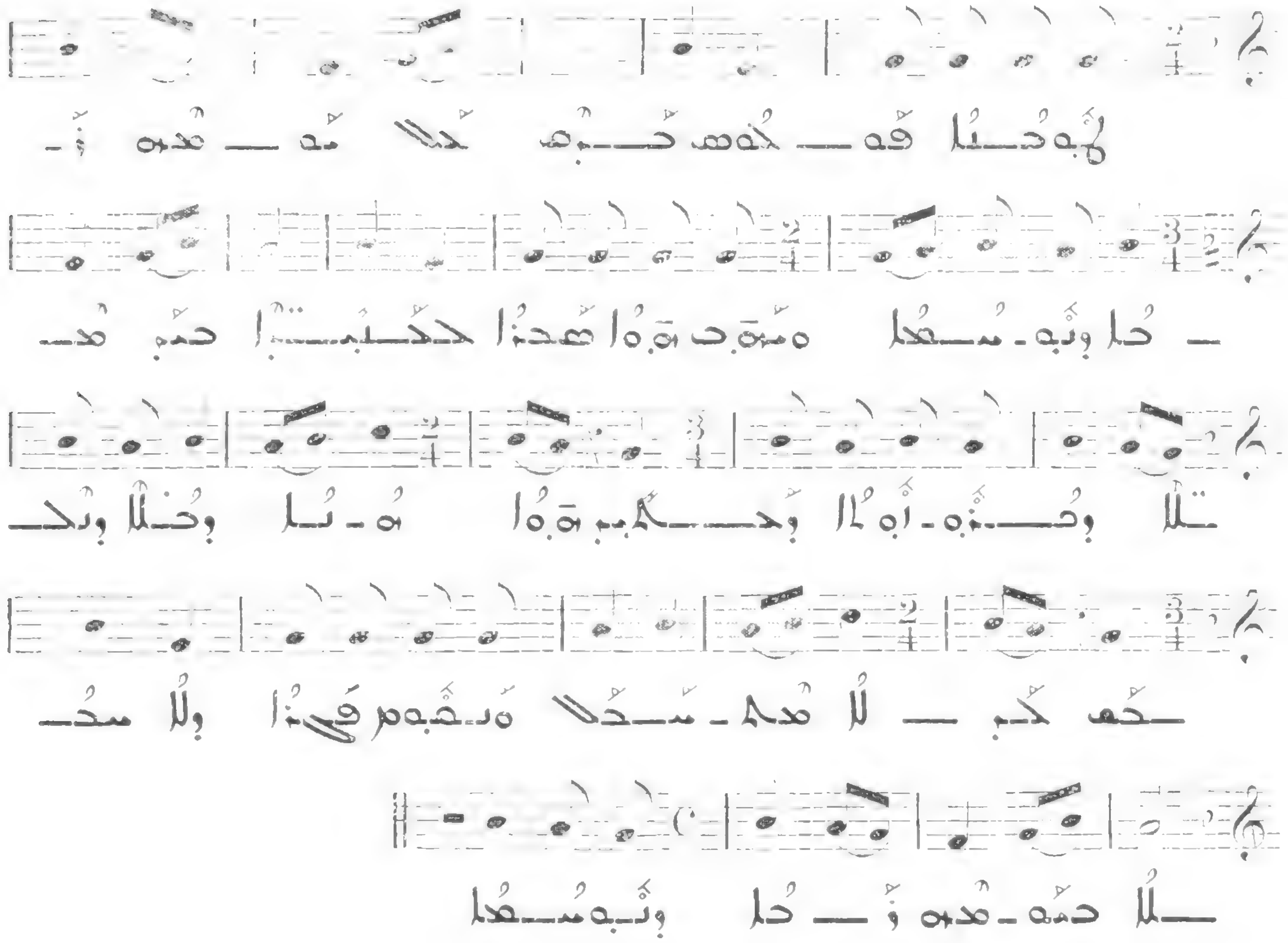
III



438

All. moderato

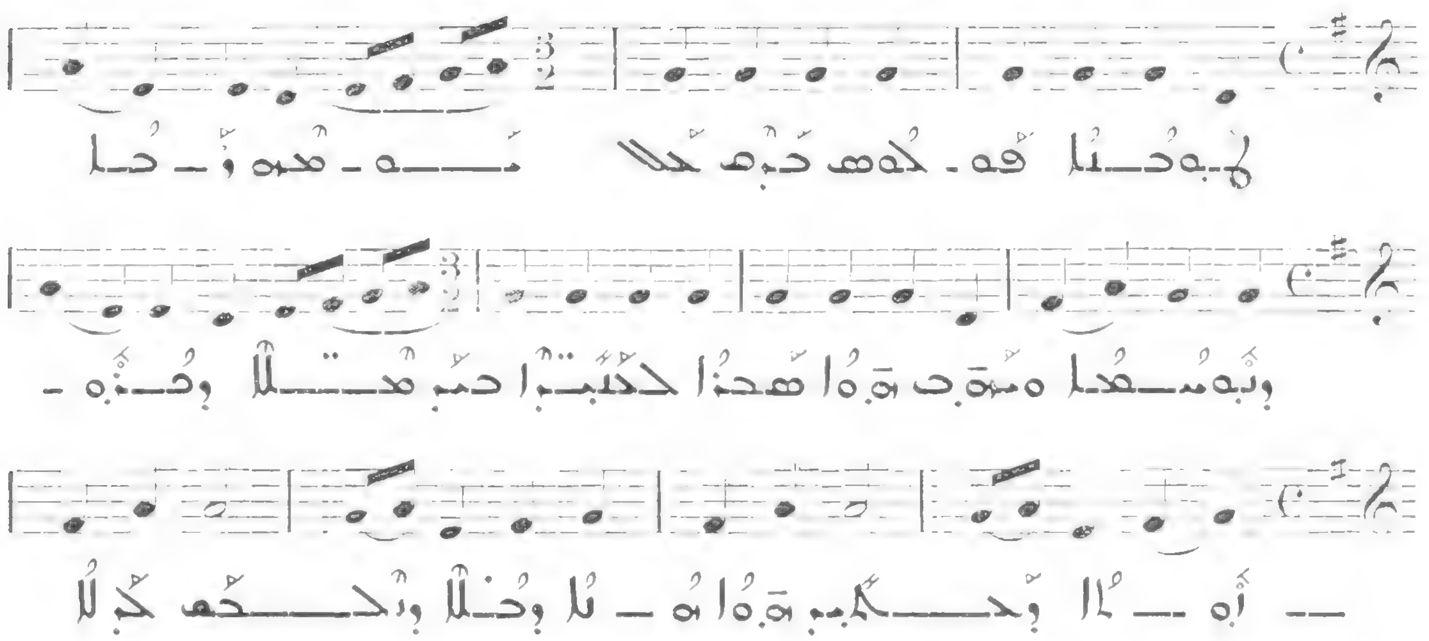
I

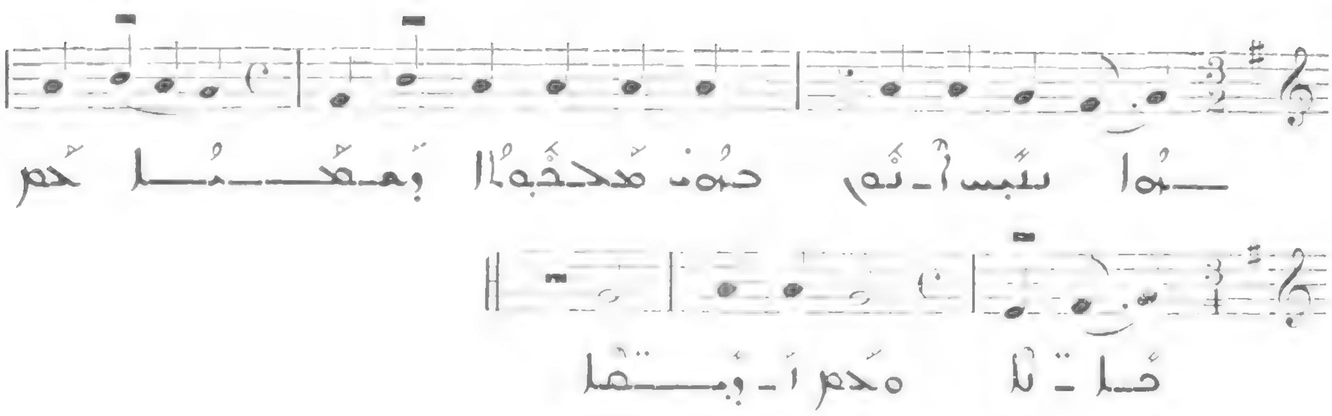


439

Presto

II

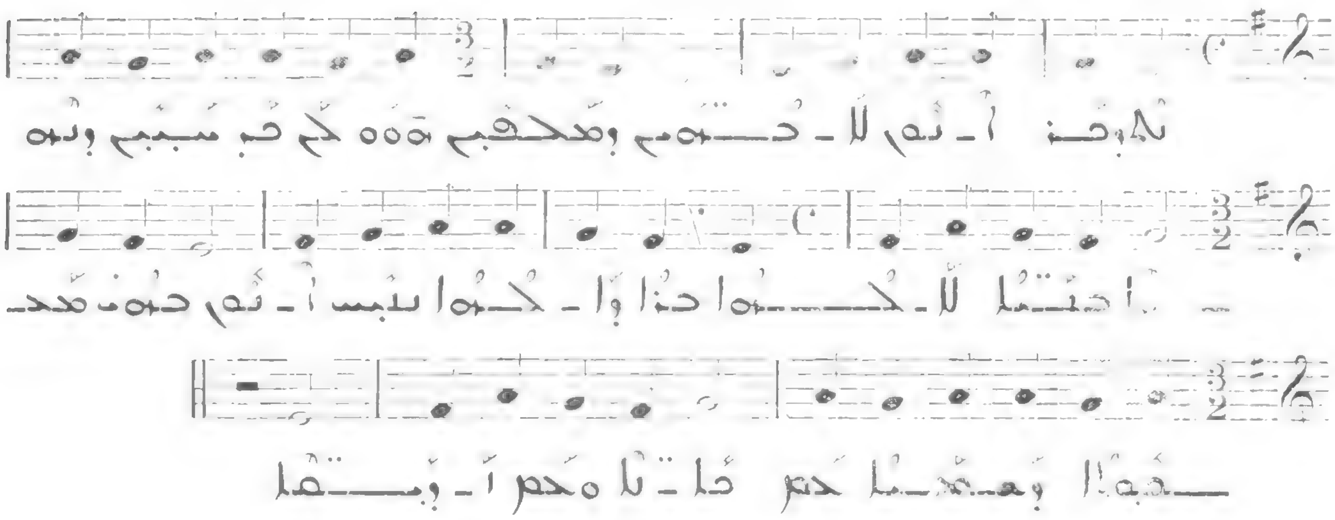




437 ܩܘܡܐ ܕܡܠܟܘ

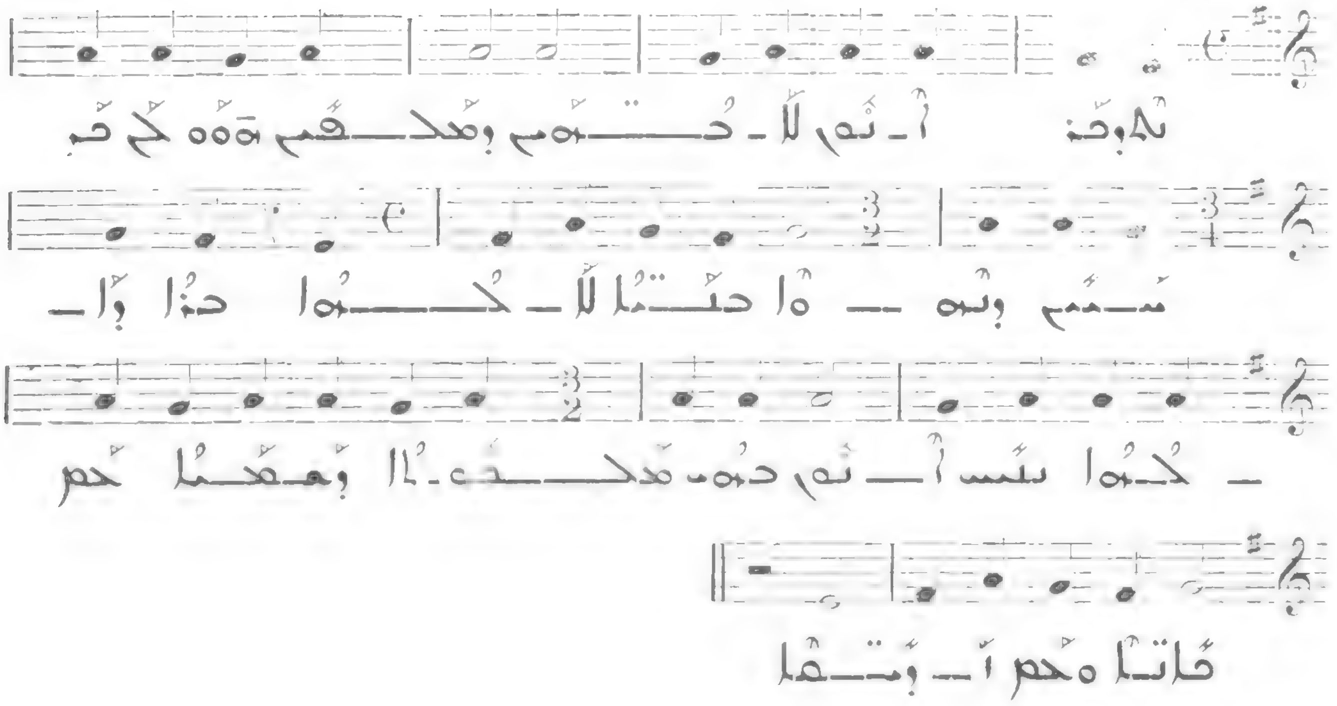
All. molto

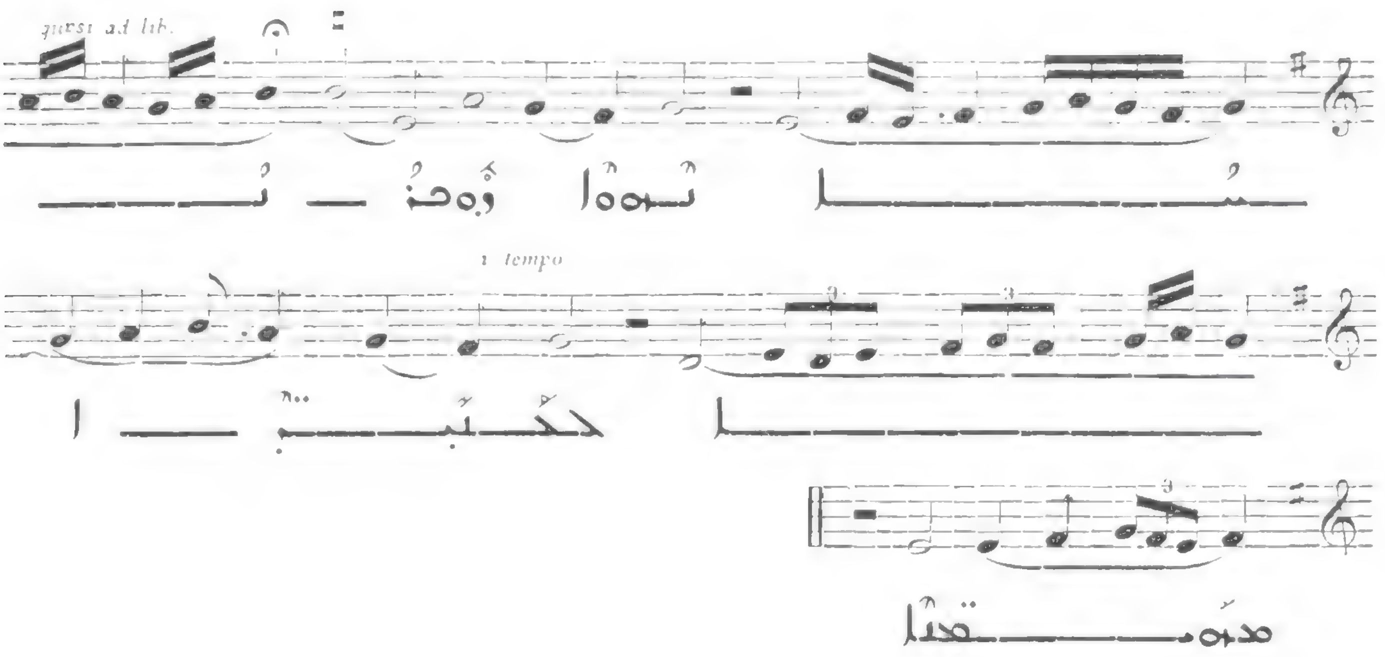
V



437 (bis) ܩܘܡܐ ܐܚܪܢܐ

Allegro





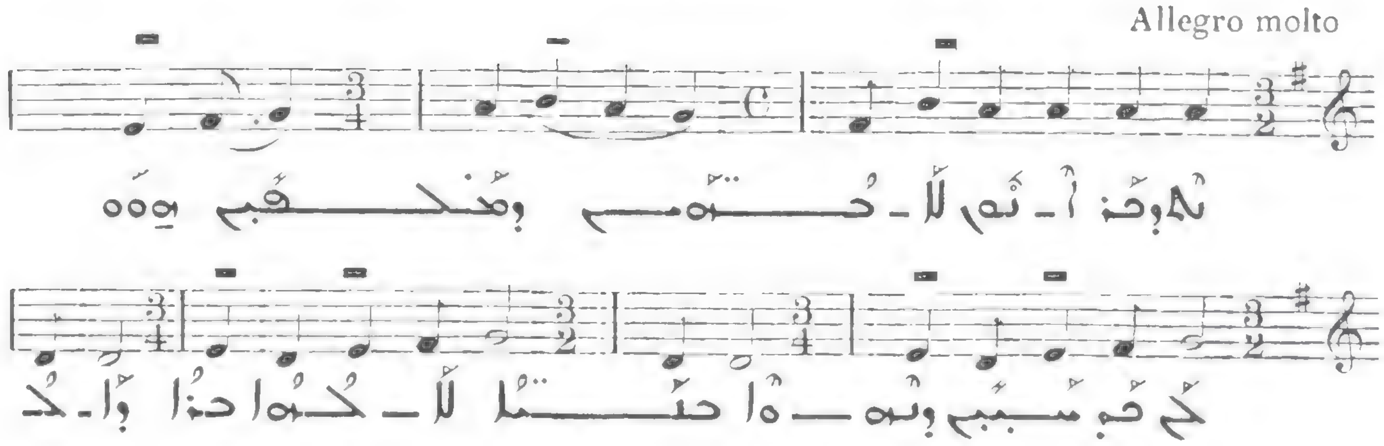
ܒܳܥܽܘܬܳܐ ܕܡܳܪܝ 434

ܩܽܠܳܐ ܕܥܰܠ ܩܕܳܡܰܘܗܝ ܡܰܕ̈ܢܚܢ 435

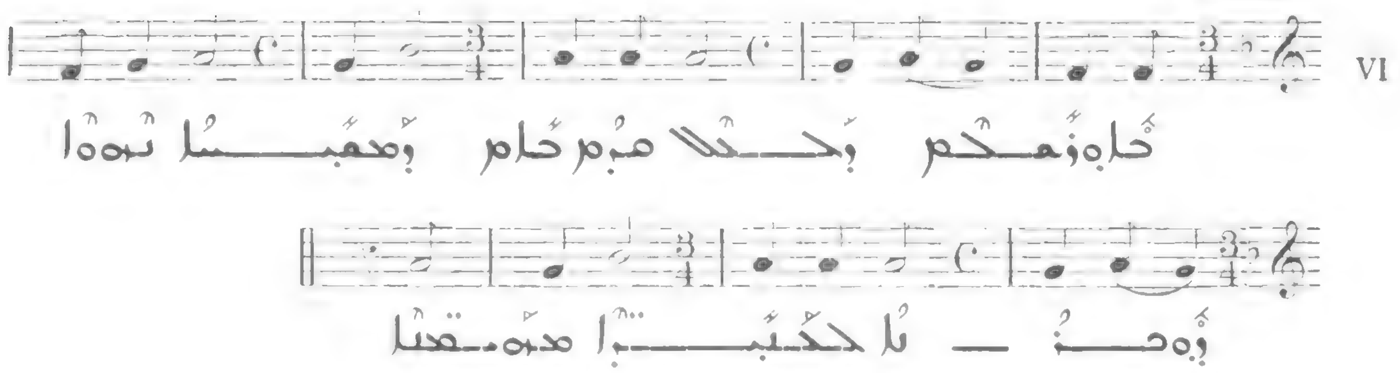
ܩܽܘܡ ܩܰܕܺܝܫܳܐ ܠܡܰܠܟܳܐ ܐܰܝܟ ܒܢ̈ܝ ܕܩܪܐ

Cf. N° 243 - 250

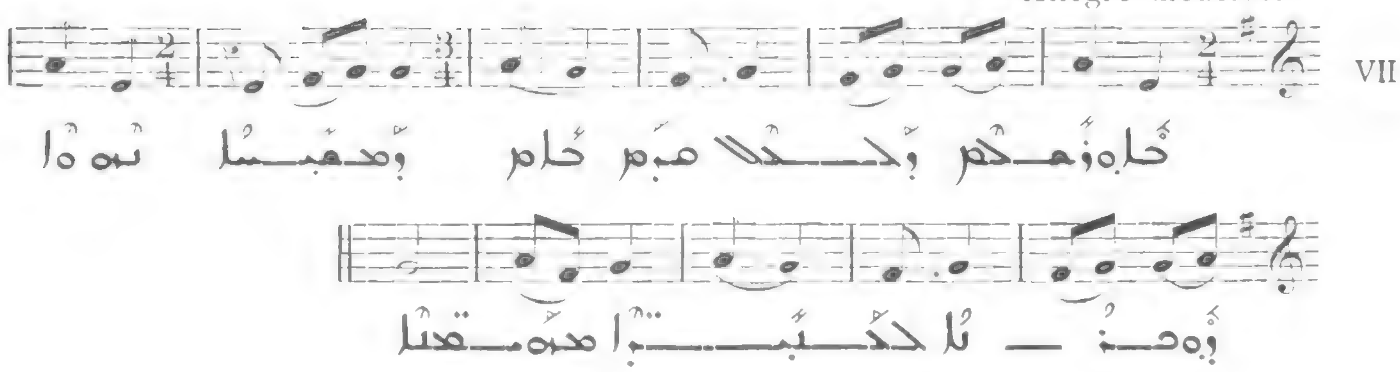
ܠܰܡܚܰܢܢܳܐ ܕܡܳܪܝ 436



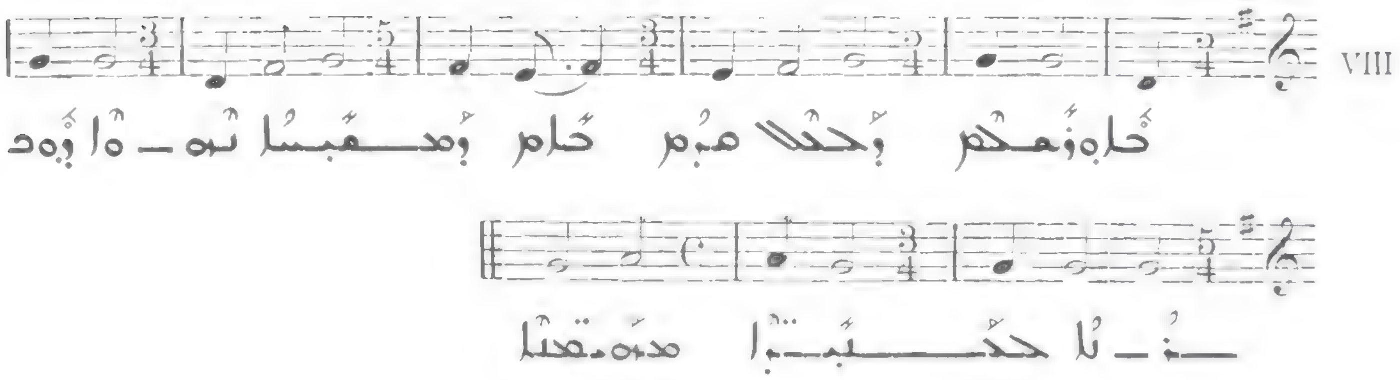
ܗ 430



ܘ 431

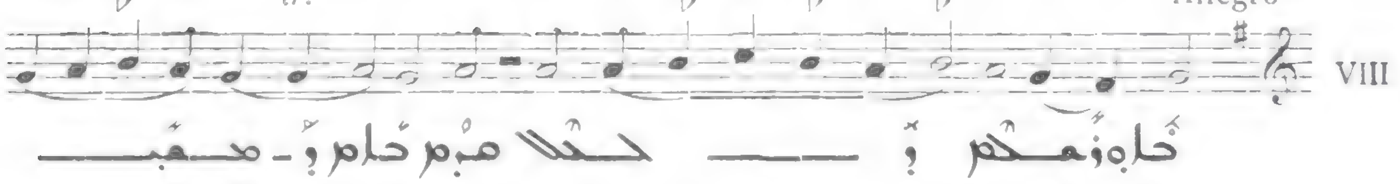


ܙ 432



ܡܫܚܠܦܐ ܠܩܝܢܝܢܐ ܕܒܬܪܗ

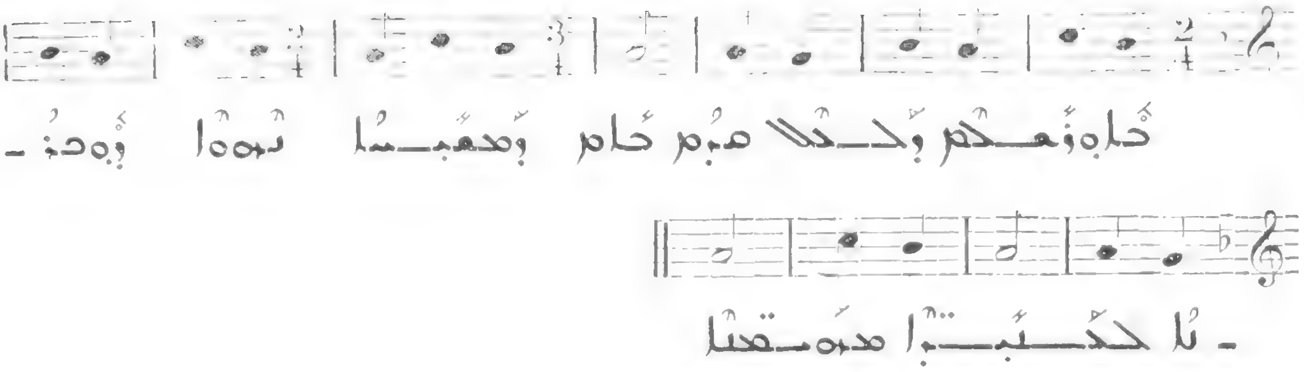
433



427

Allegro

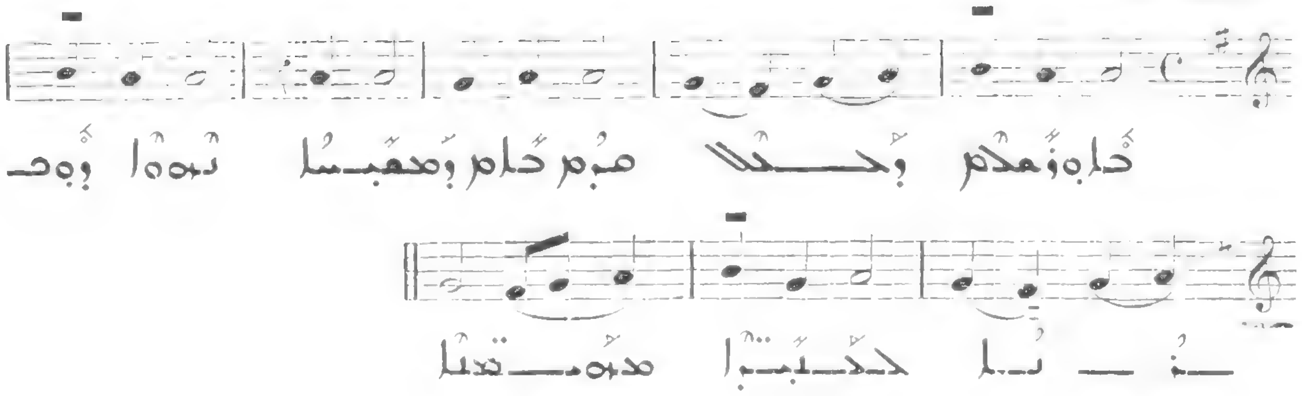
III



428

All. molto

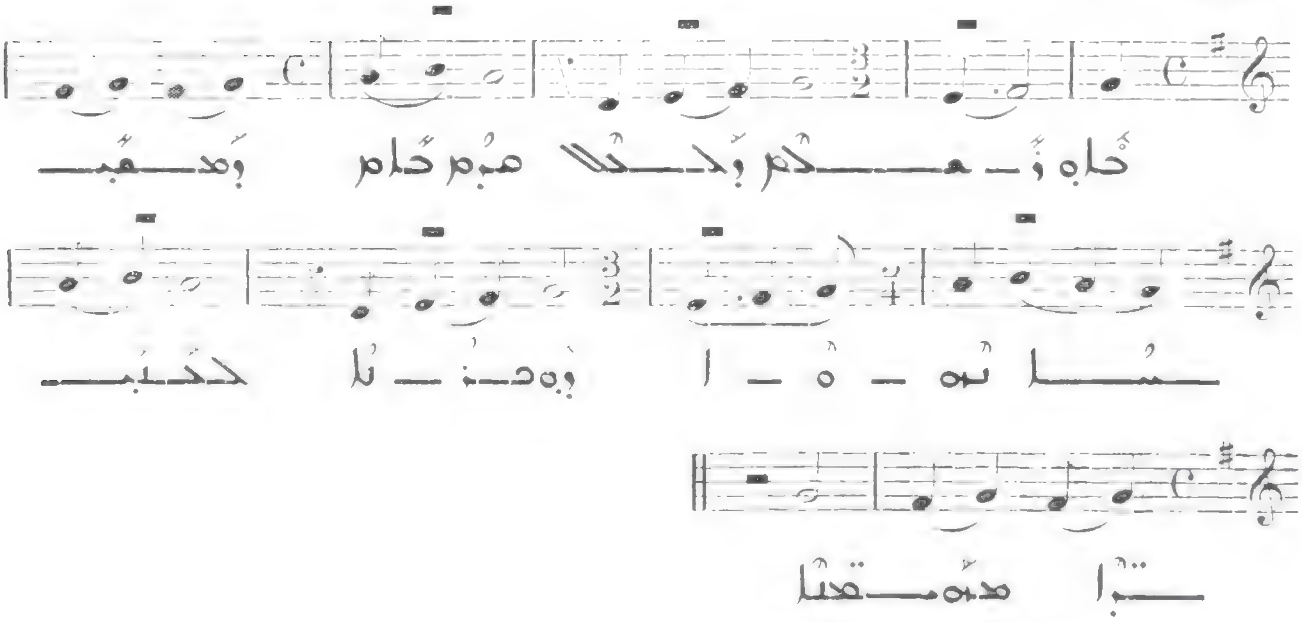
IV

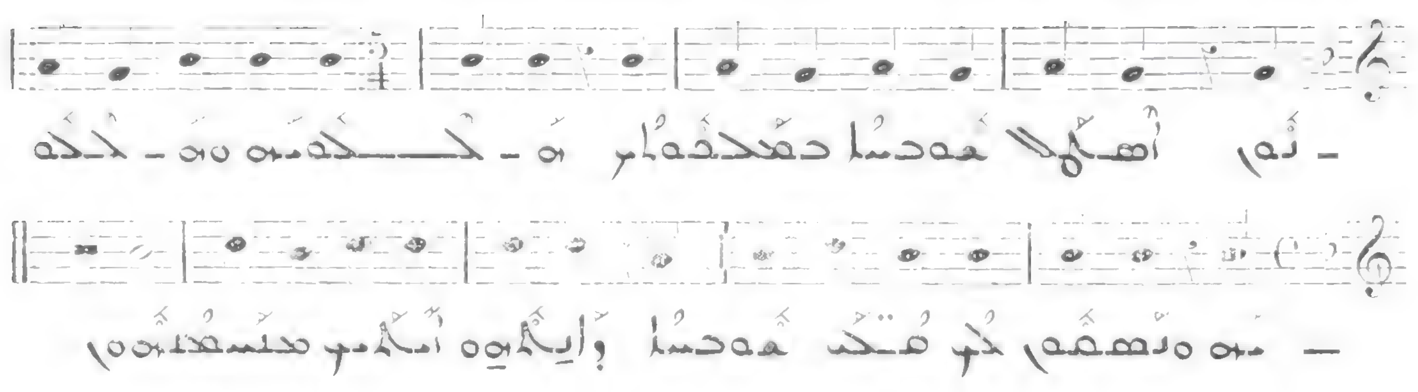


429

All. molto

V

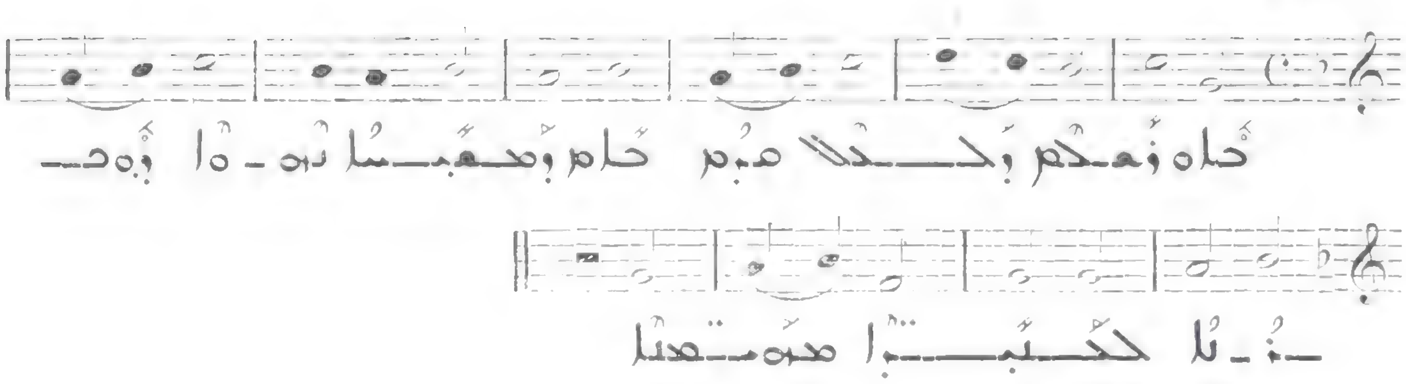




424

Presto

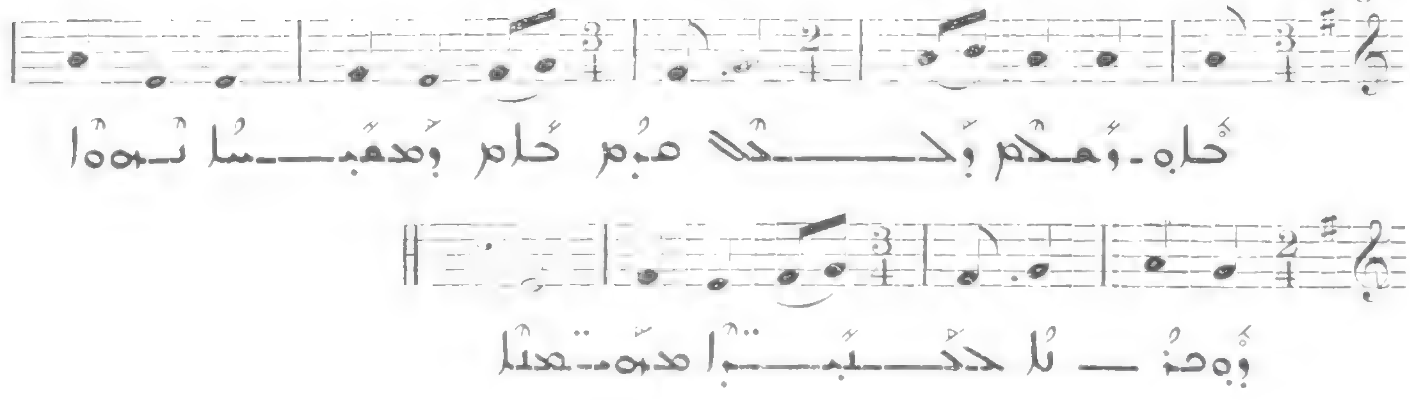
I



425

Allegro

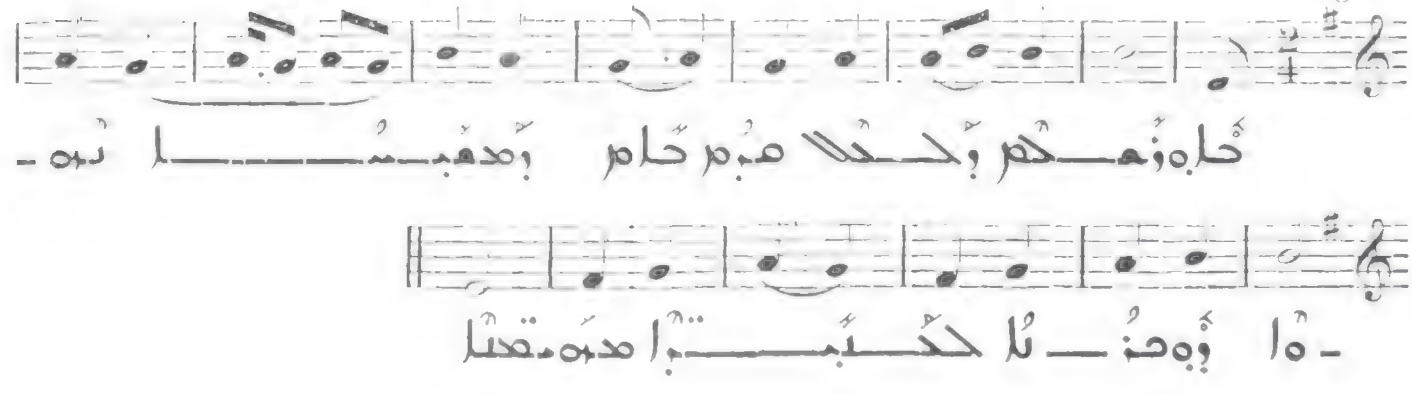
II

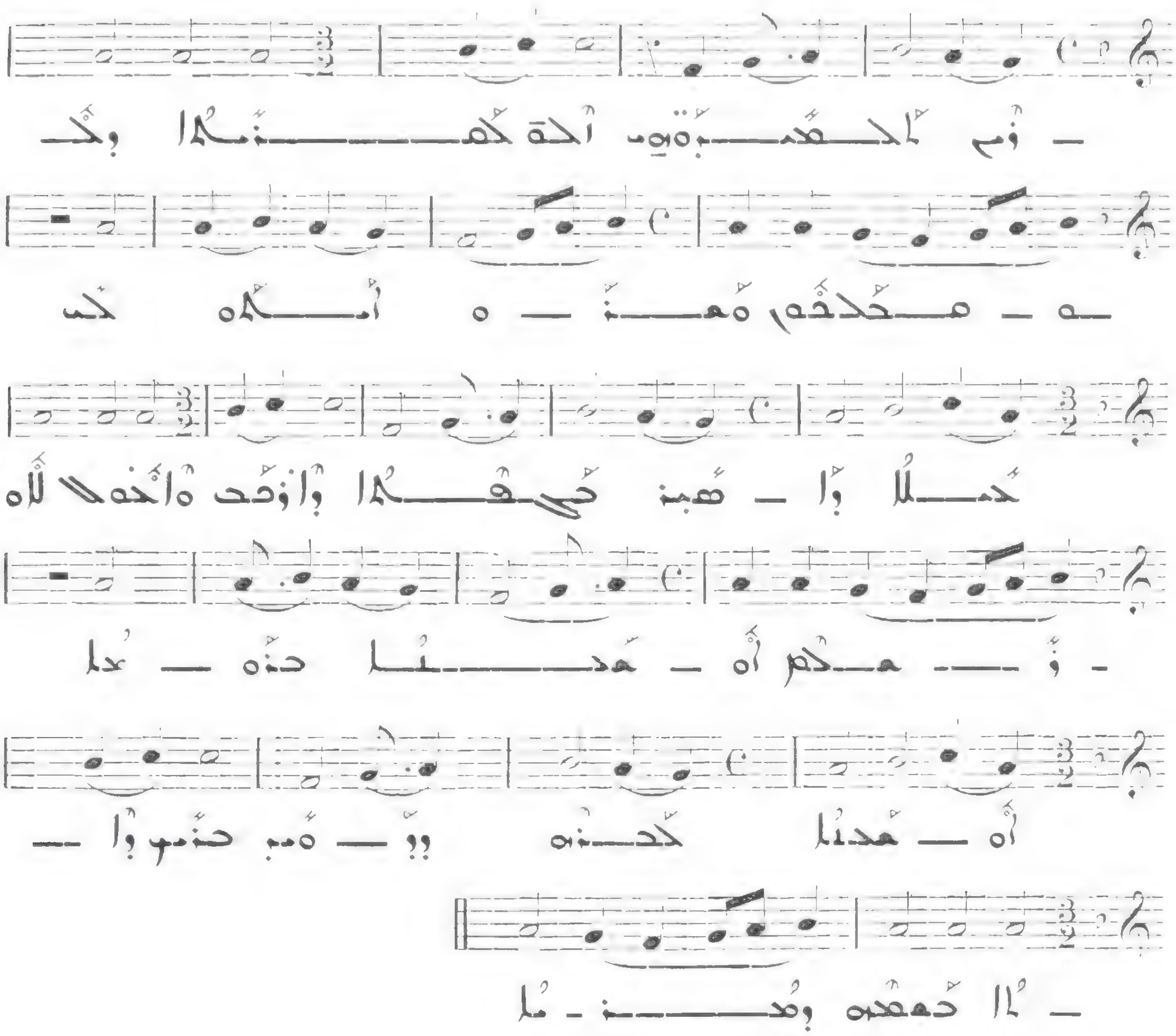


426

Allegro

II



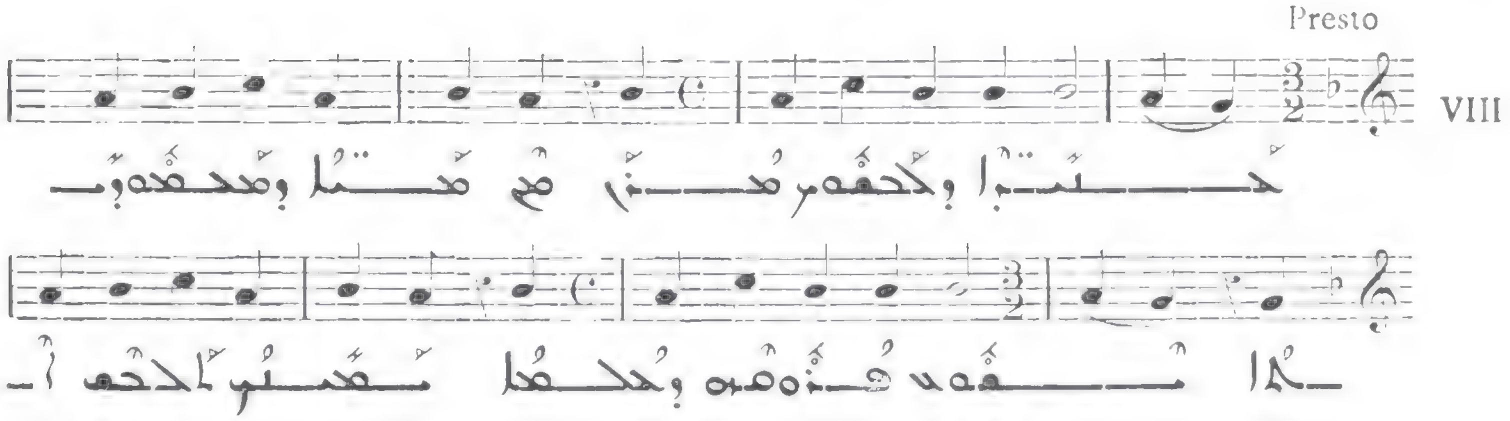


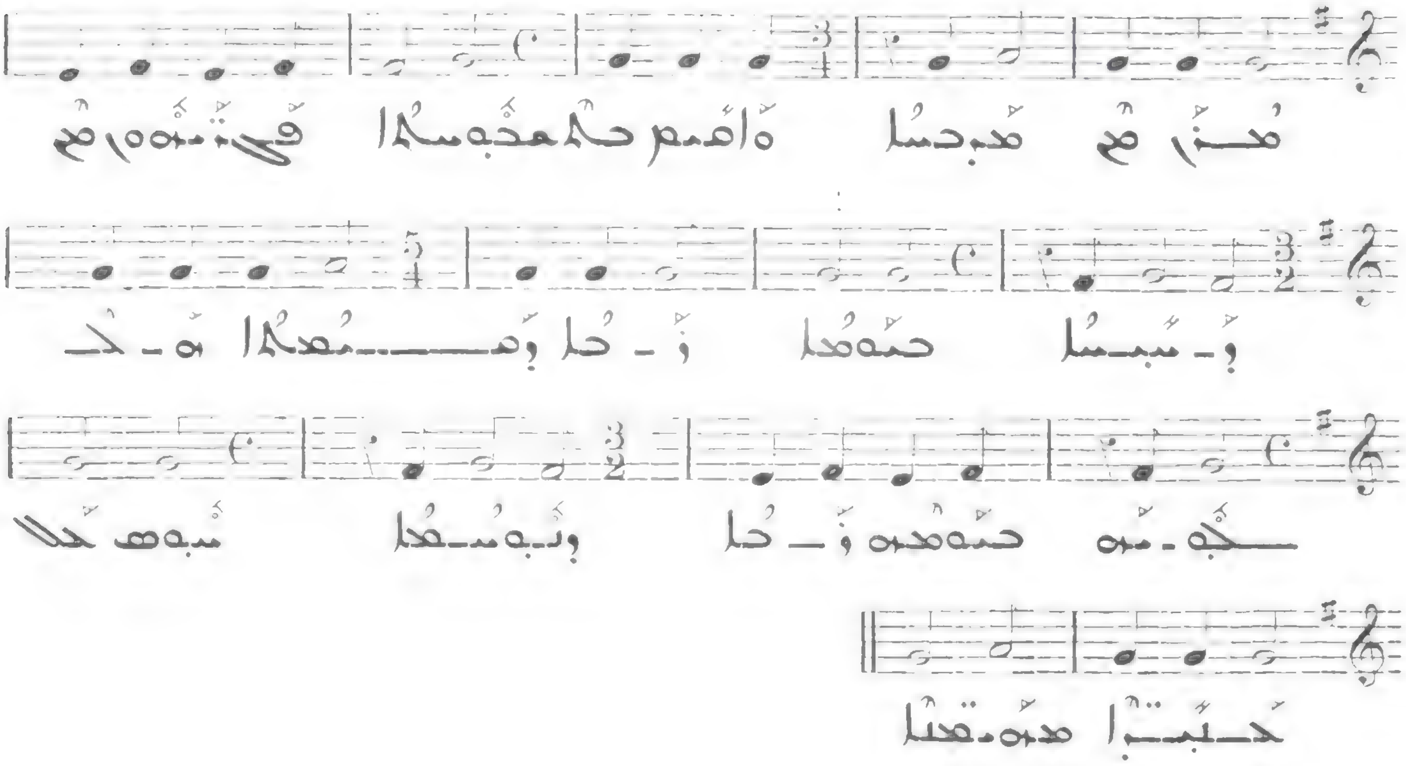
ܩܠܐ ܕܥܘܕܪܐ ܕܒܥܘܬܐ ܕܢܝܢܘܝܐ 422

ܟܠܗ ܐܝܟ ܩܠܐ ܕܐܢܐ ܐܢܐ ܬܘܗܘܐ ܡܪܢܝܐ

Cf. N° 203 - 211

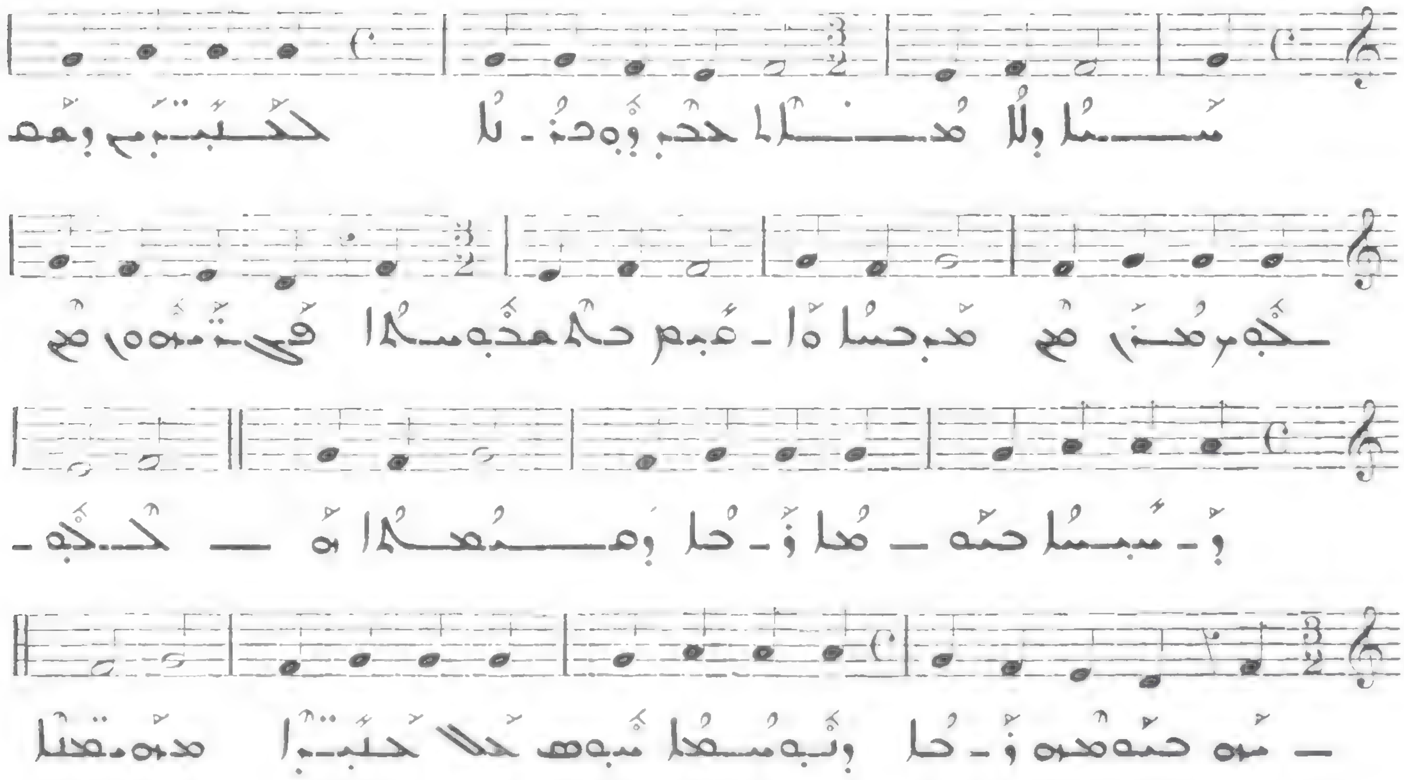
ܬܫܡܫܬܐ ܕܡܚܘܗ 423





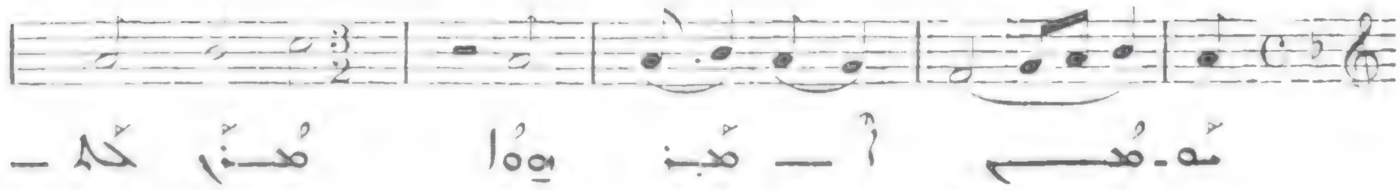
ܓܘܫܡܐ ܕܝܠܗ 420

Presto



ܕܐܘܡܢܐ ܕܝܠܗ 421

Presto

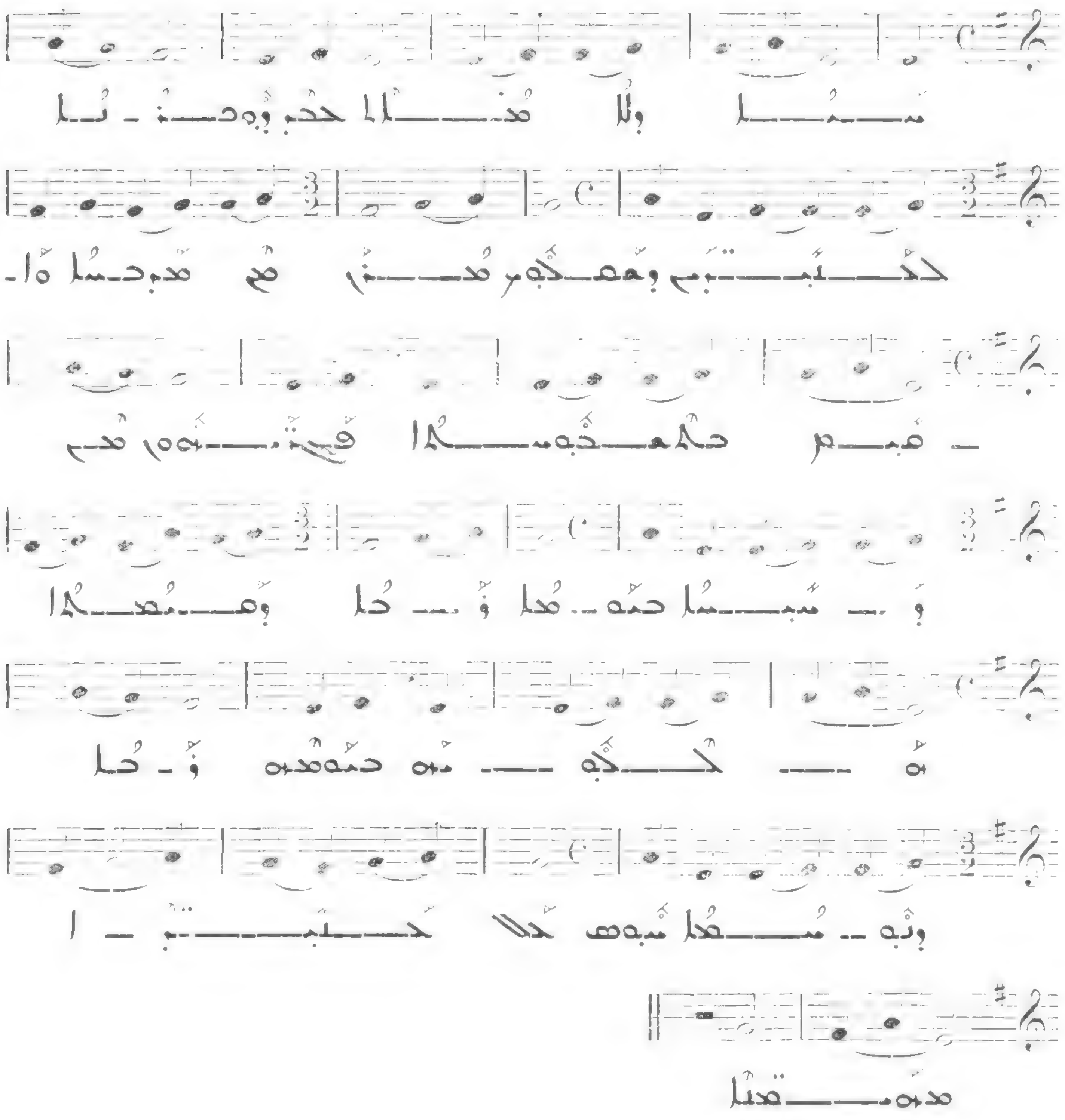
 VI

ܐ

418

Presto

VII

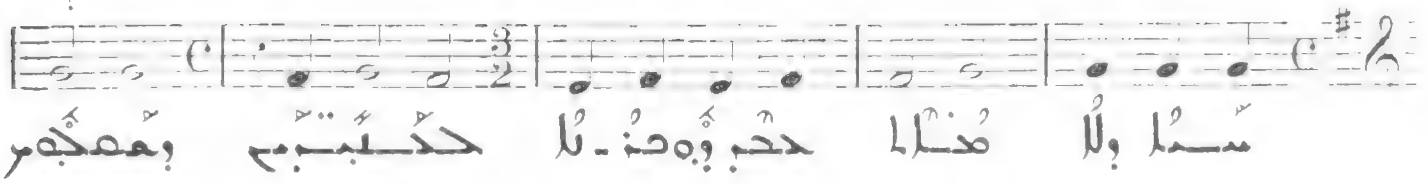


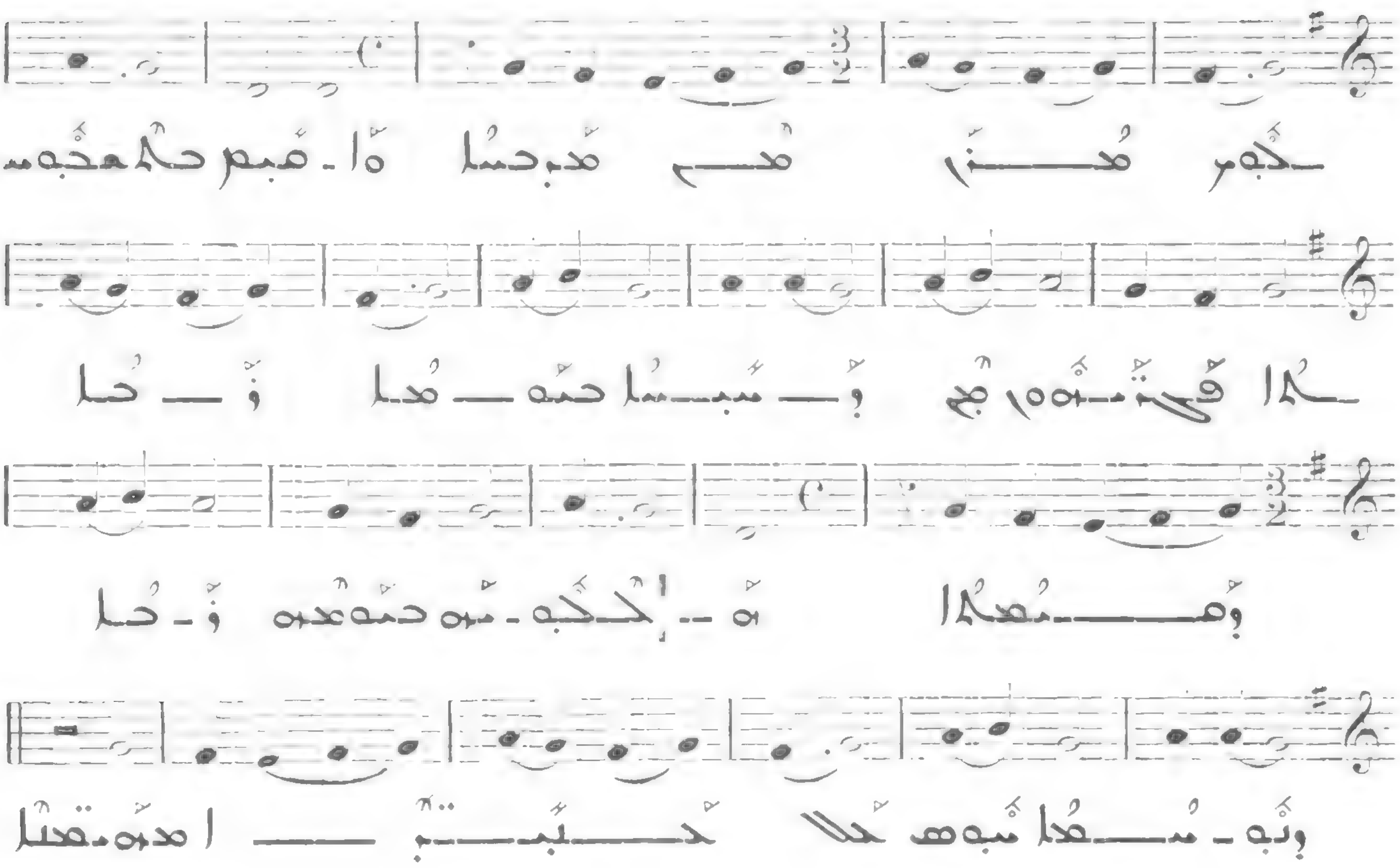
ܒ

419

Presto

VIII

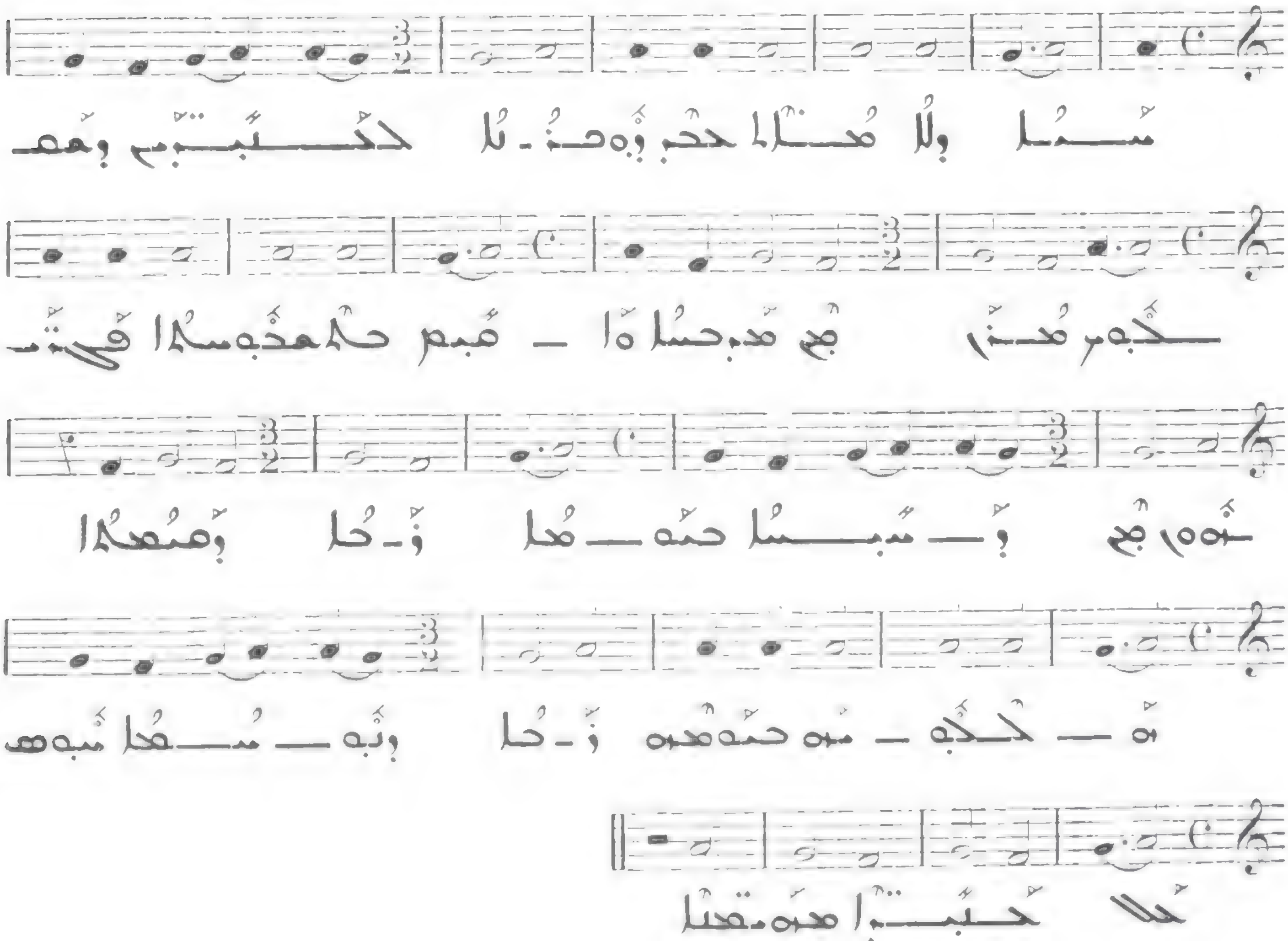


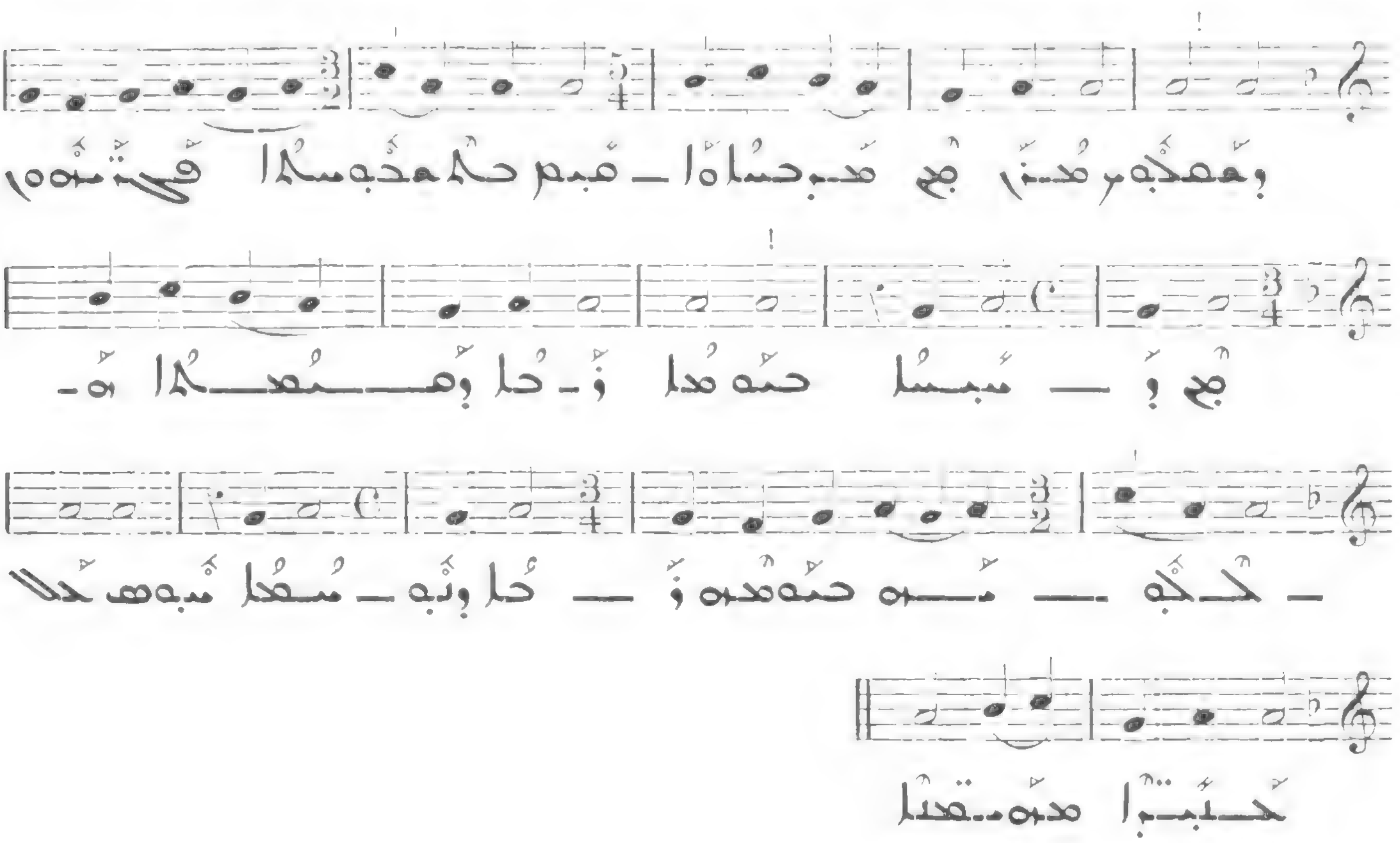


ܘ

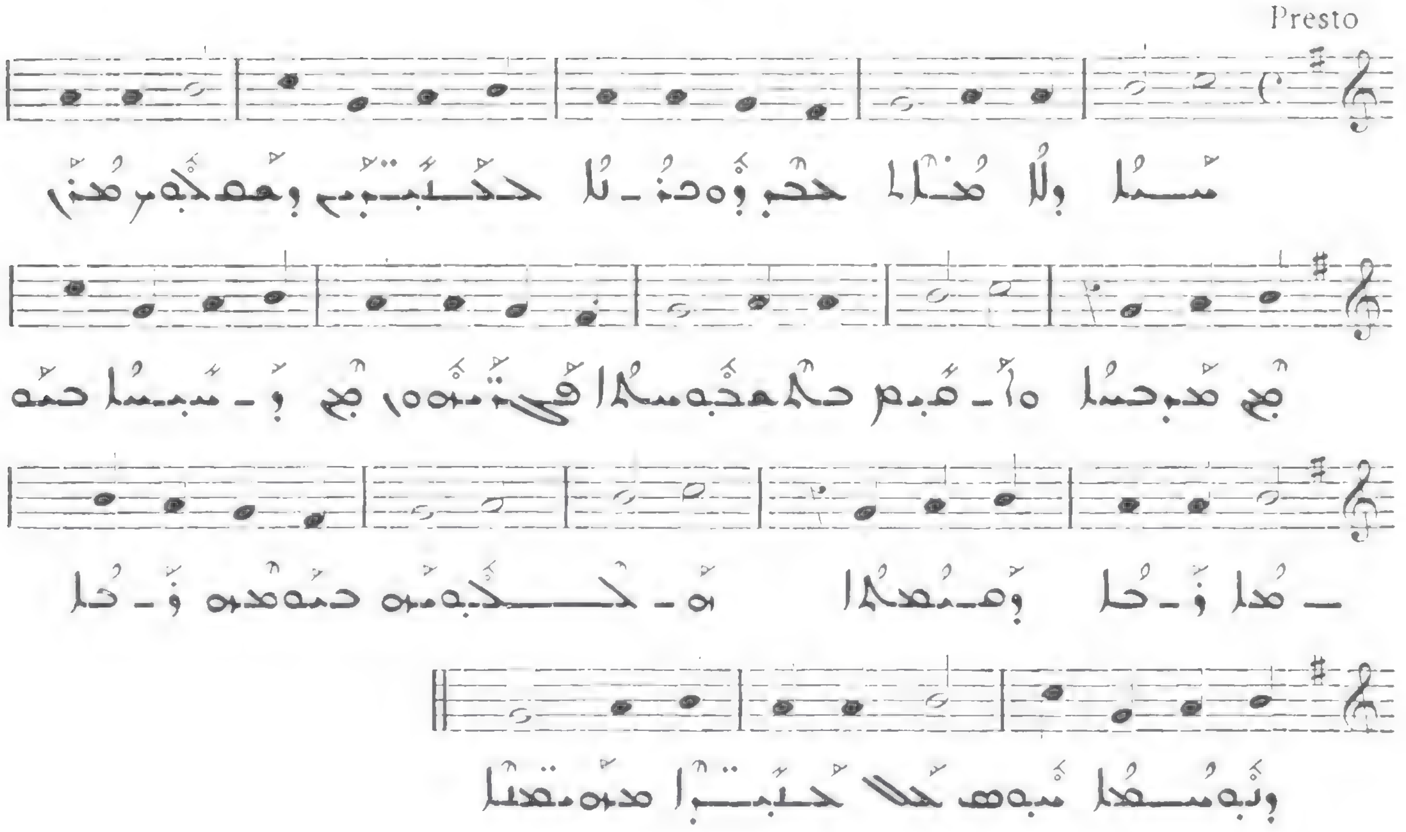
417

VI

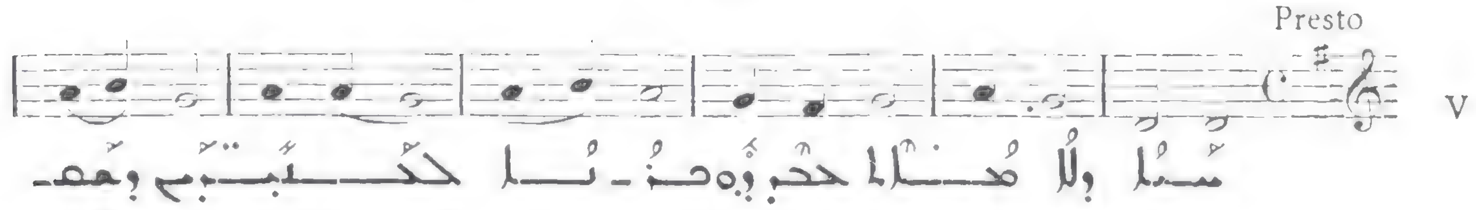


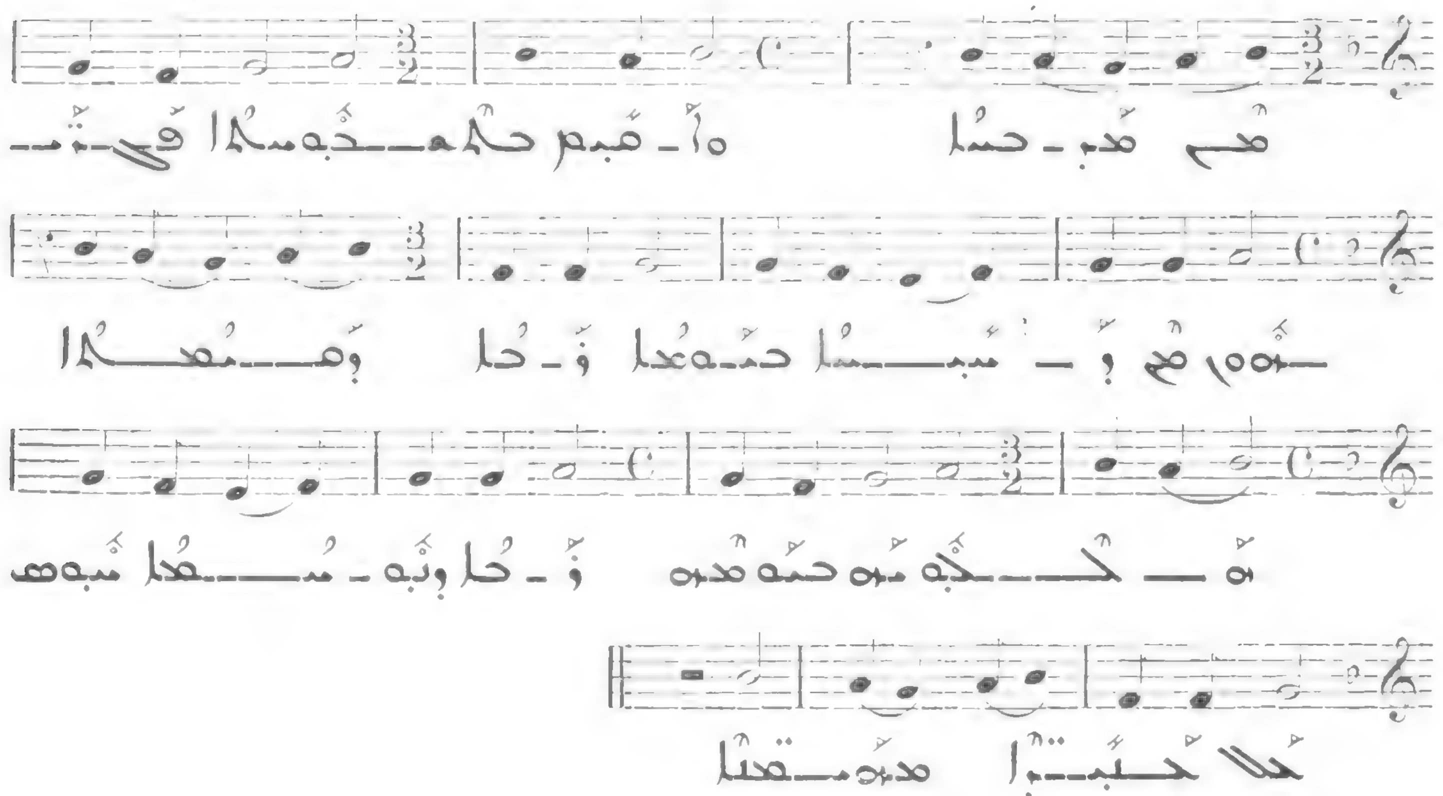


415



416

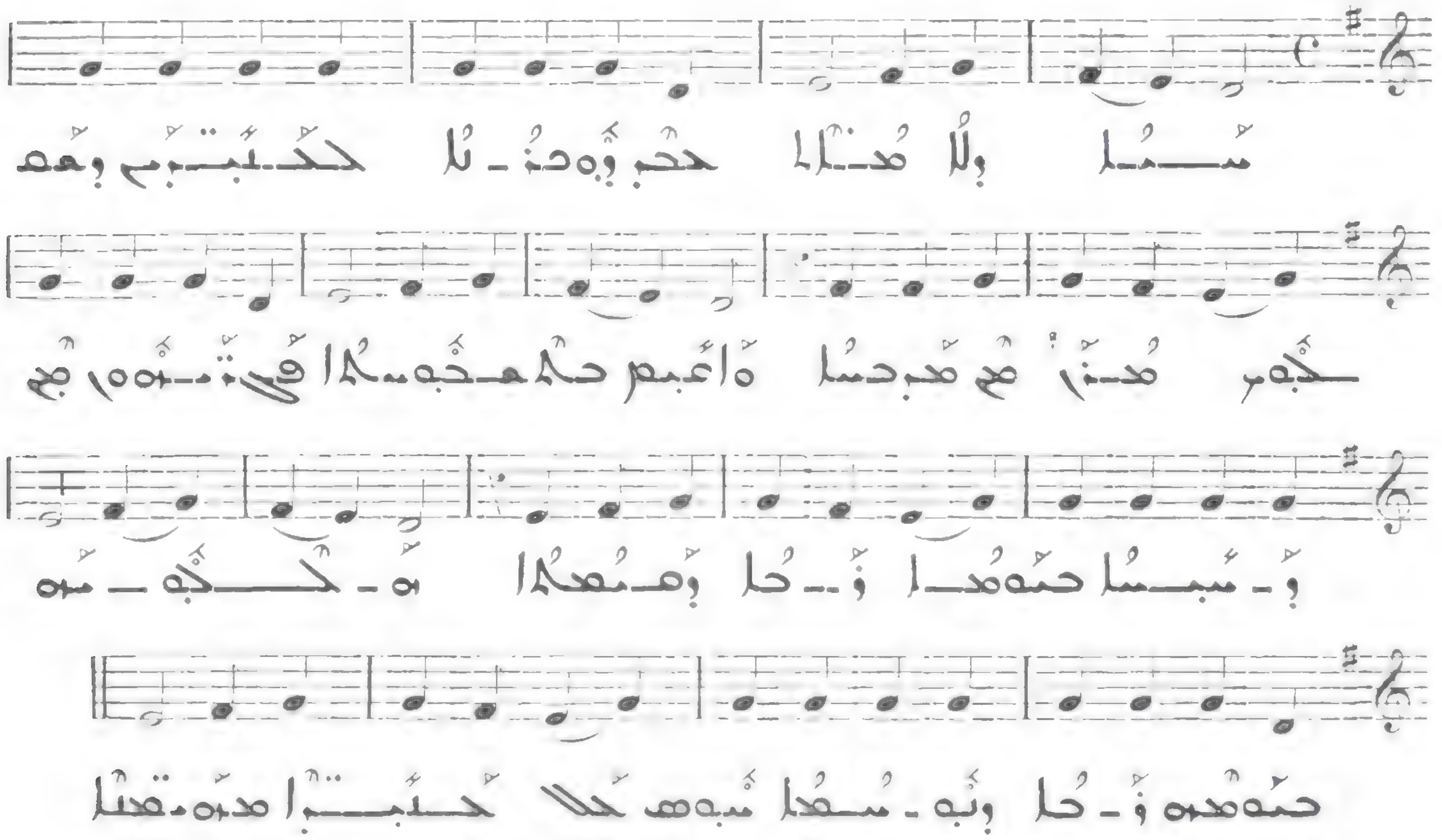




413

Presto

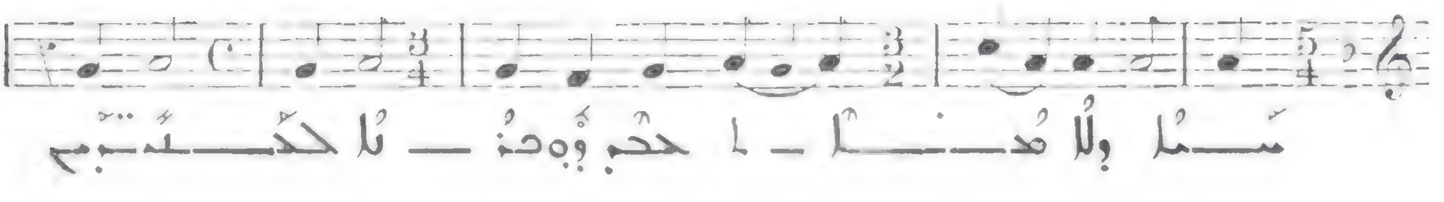
II

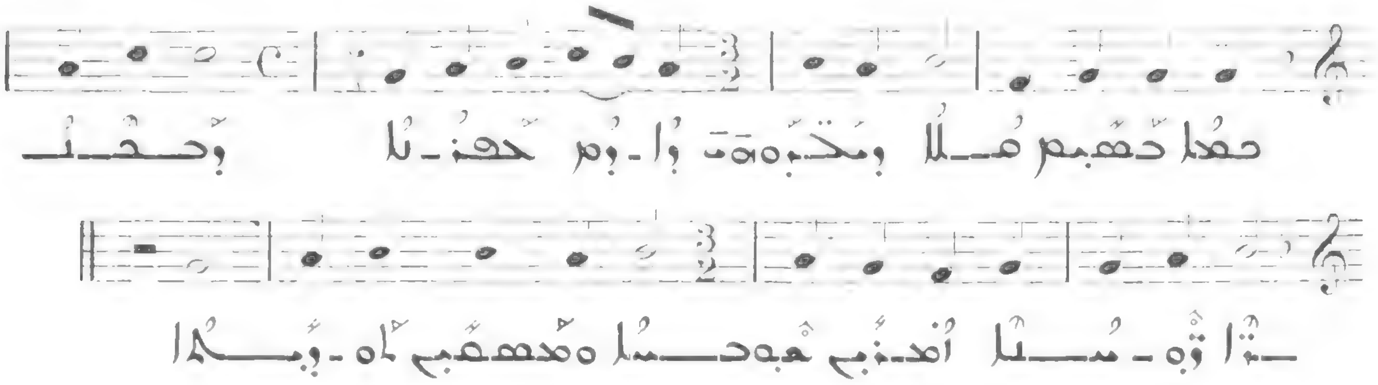


414

Presto

III





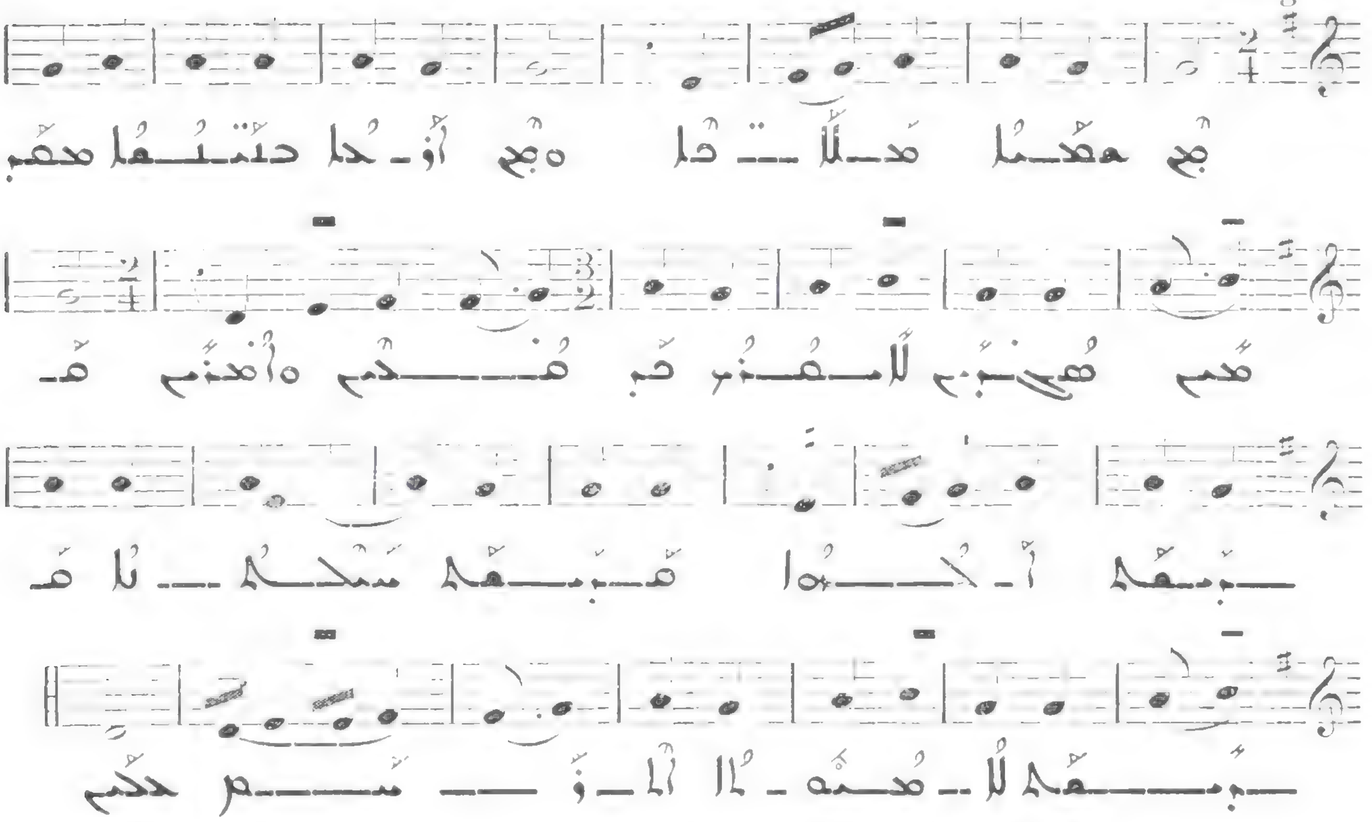
ܩܠܐ ܕܫܘܒܚܐ ܐܦܝܣܩܘܦܘܬܐ 411

(ܩܠܗ ܐܝܟ ܡܢ ܐܟܐ ܗܢܐ ܕܢܒܝ ܟܡ)

(Cf. Nº 384 - 394)

ܦܘܫܩܐ ܕܫܘܒܚܐ ܐܦܝܣܩܘܦܘܬܐ ܒܐܪܒܥܐ ܩܘܠܐ 411 (bis)

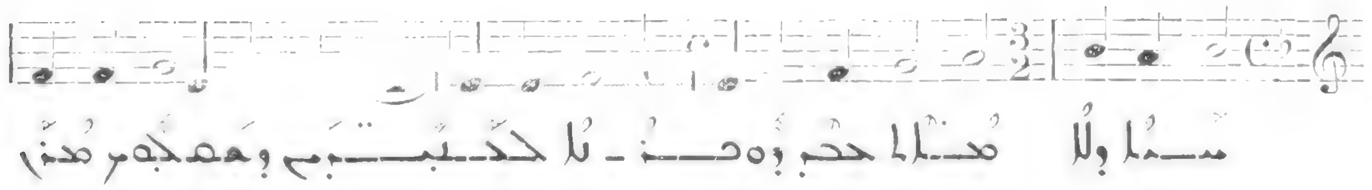
Allegro

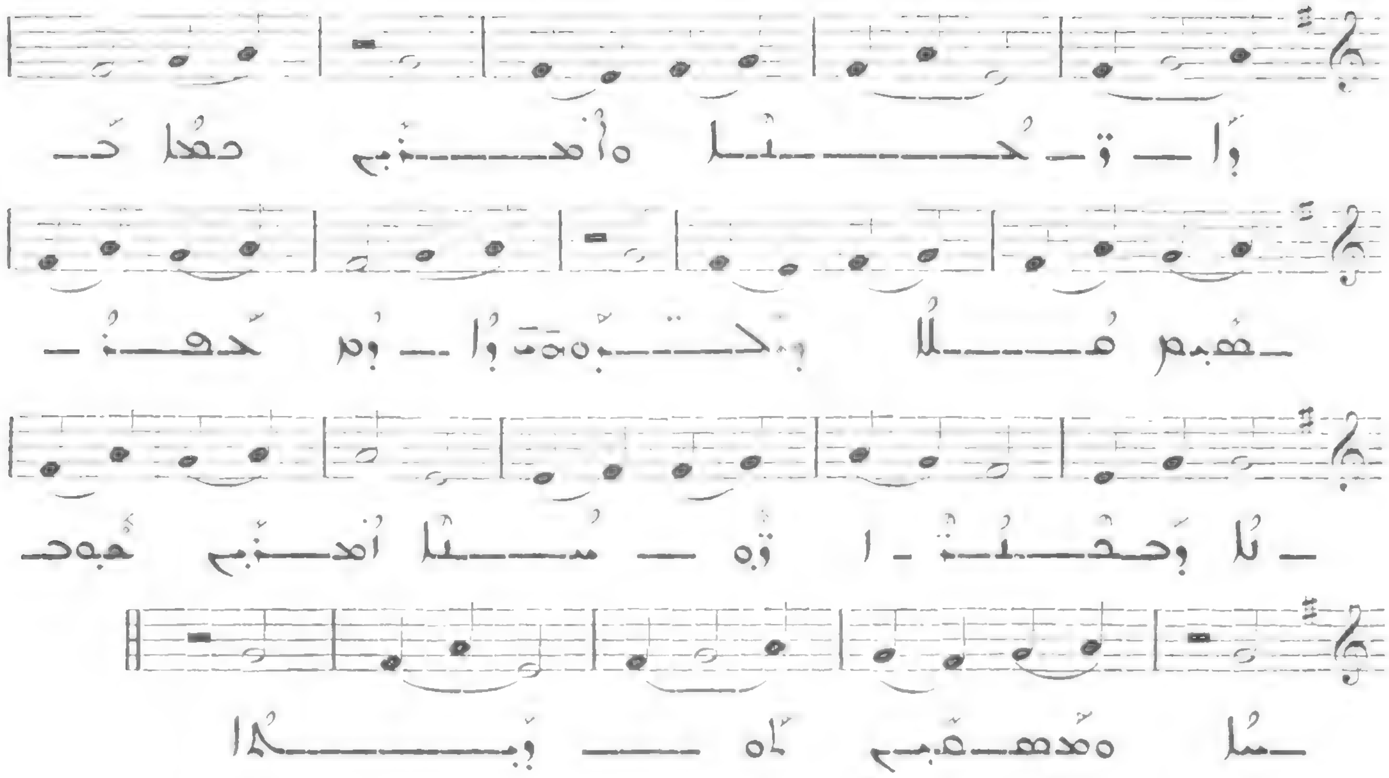


ܩܠܐ ܕܫܘܒܚܐ ܗܘܘ ܦܬܓܡܐ : ܐ 412

All. molto

1

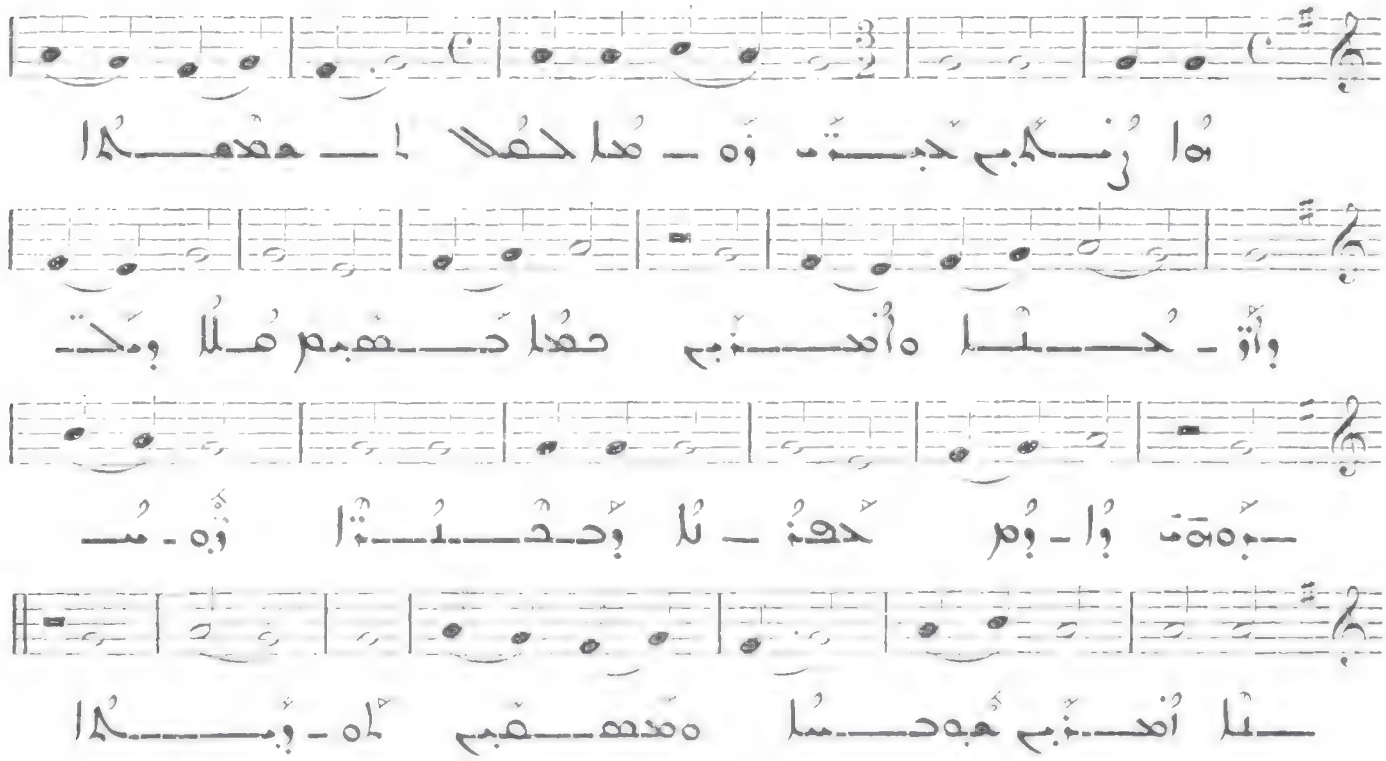




409

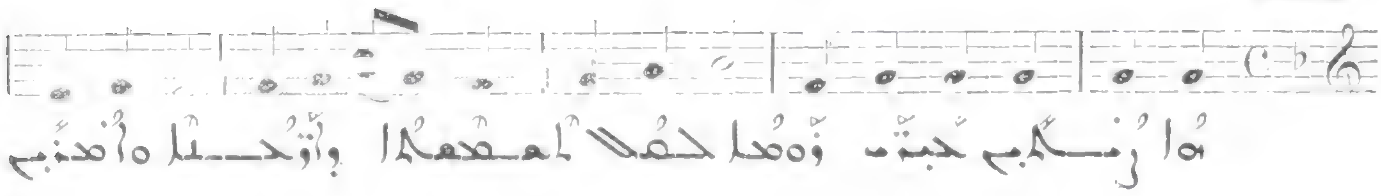
Prest

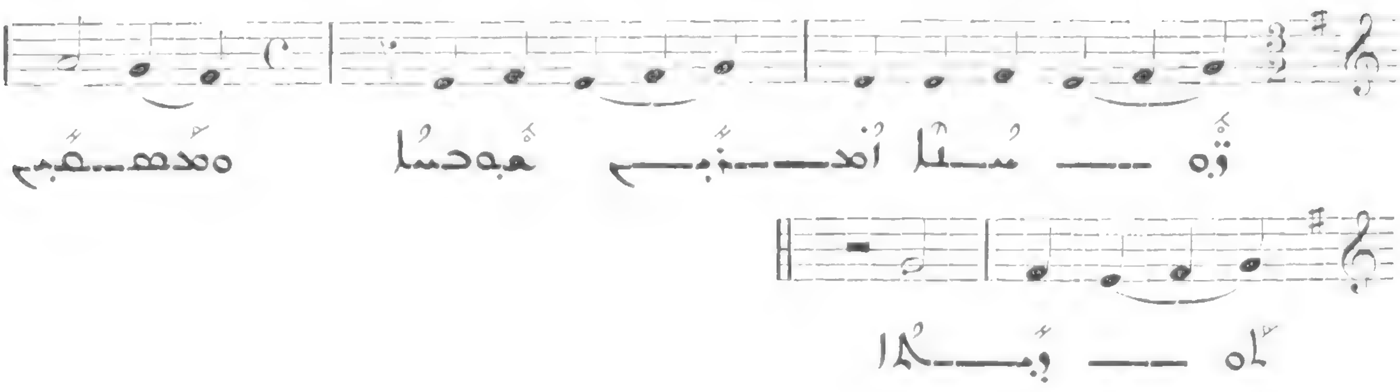
VIII



410

Presto



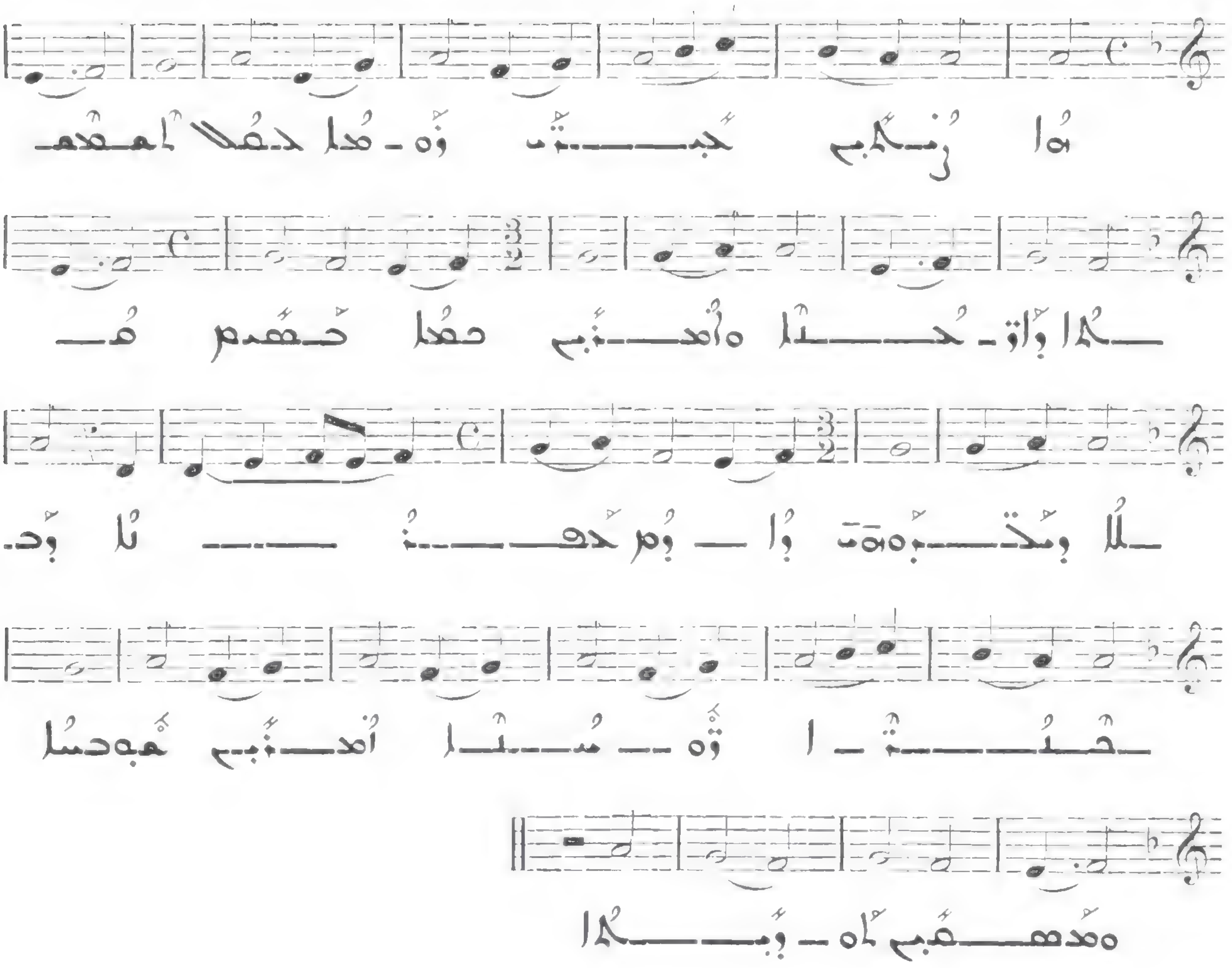


ܗ

407

Presto

VI

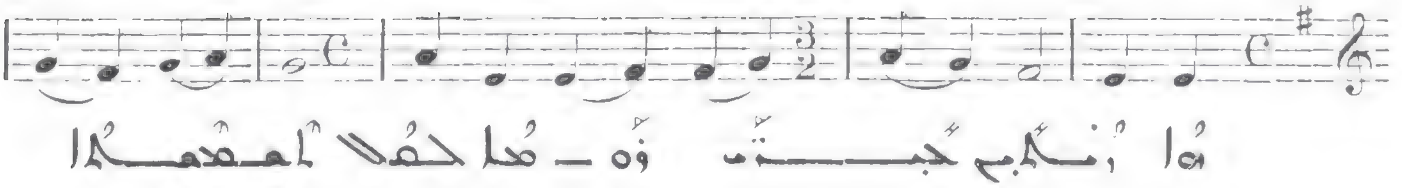


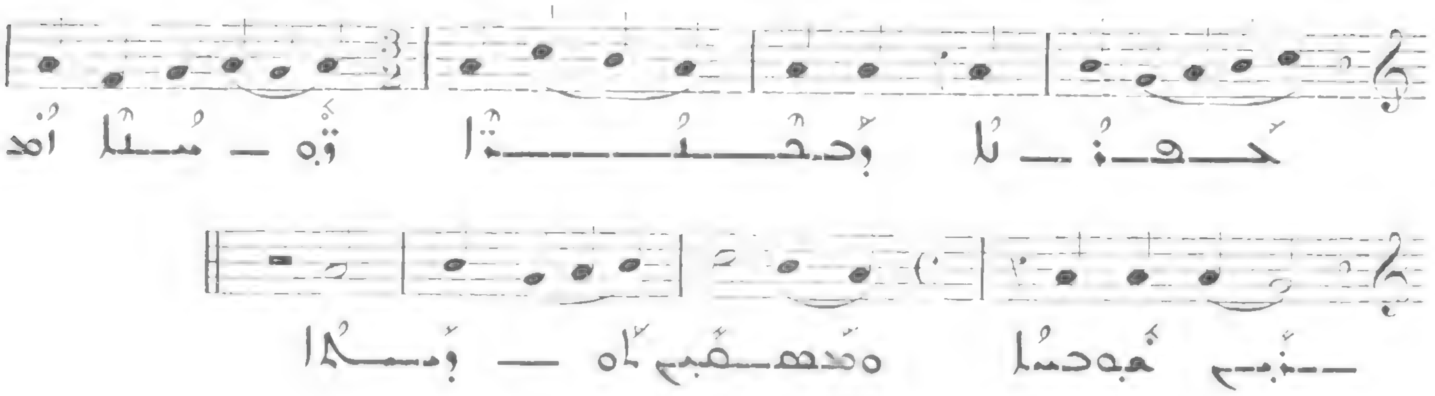
ܘ

408

Presto

VII



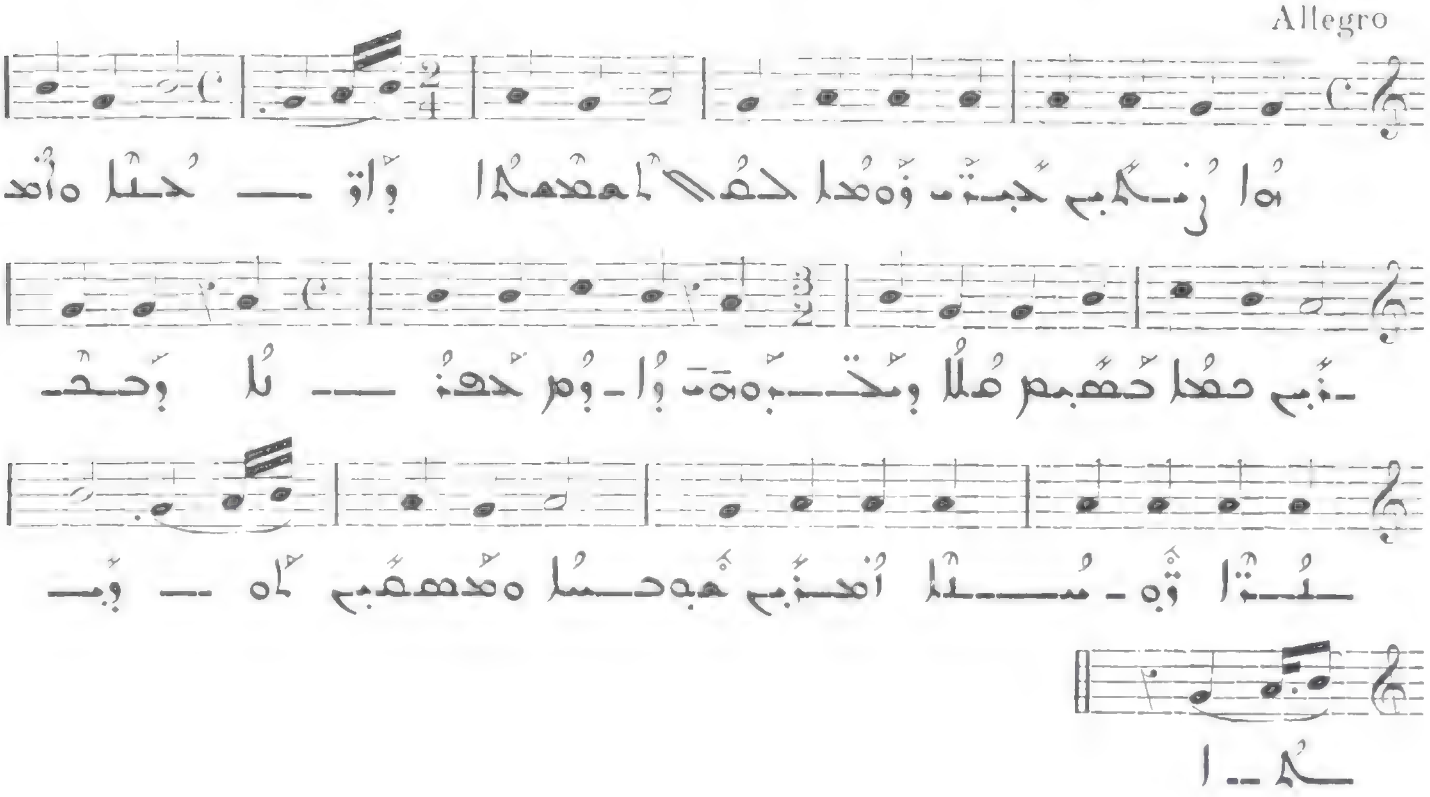


ܘ

405

Allegro

IV

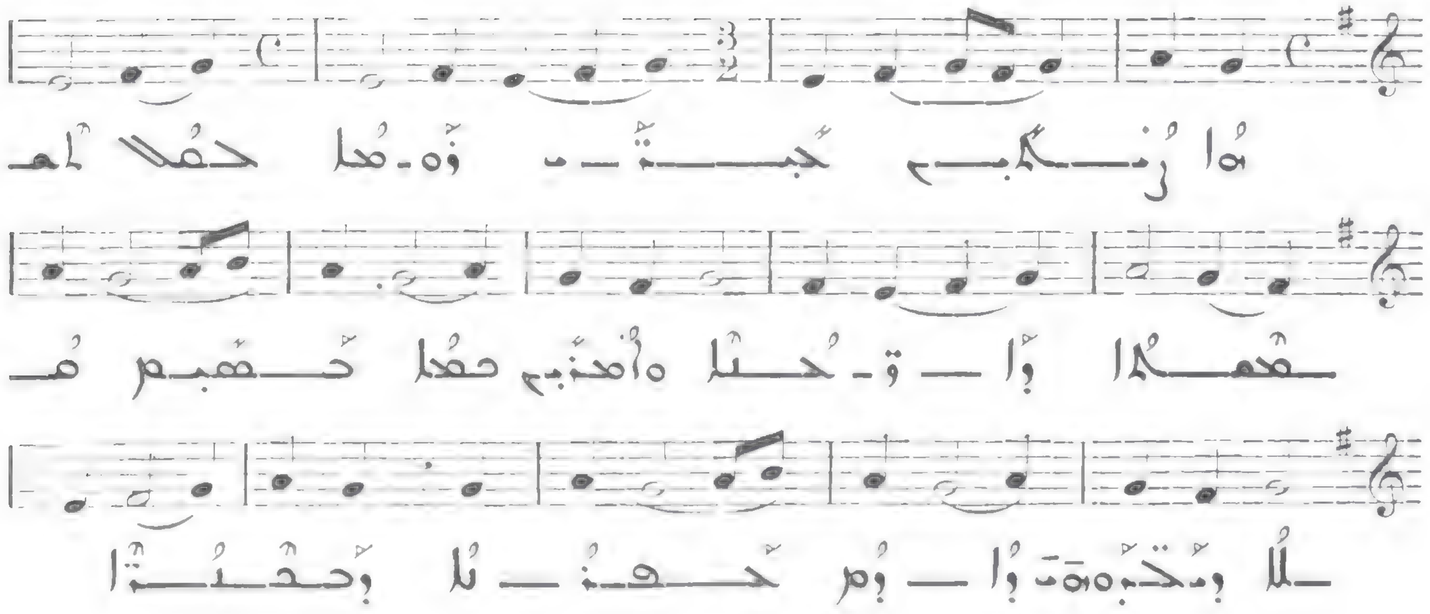


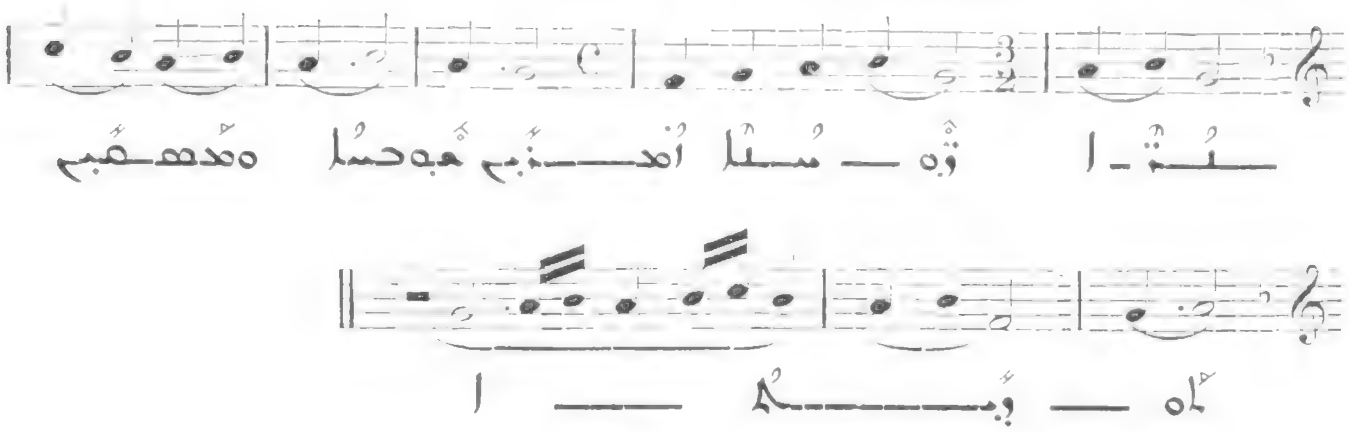
ܗ

406

Presto

V



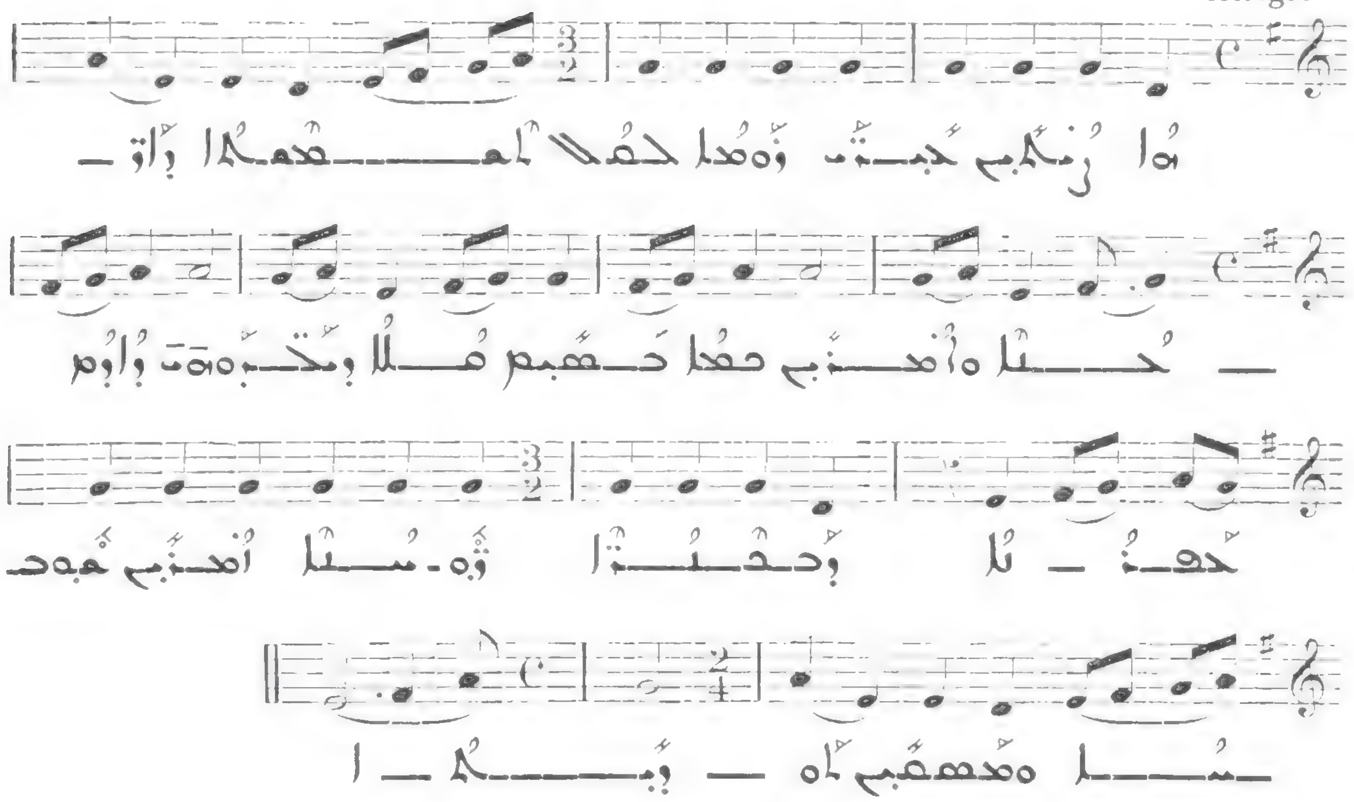


ܒ

403

Allegro

II

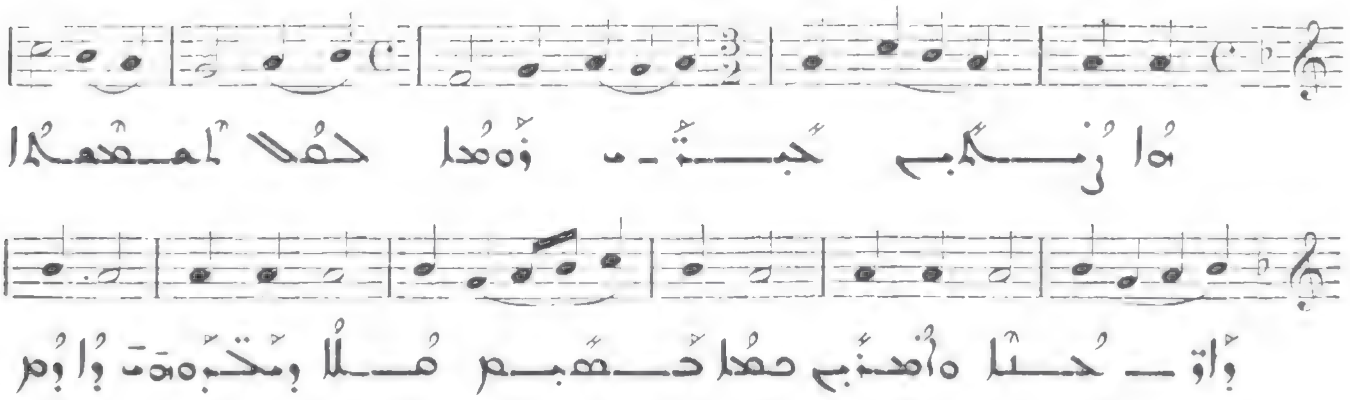


ܓ

404

Presto

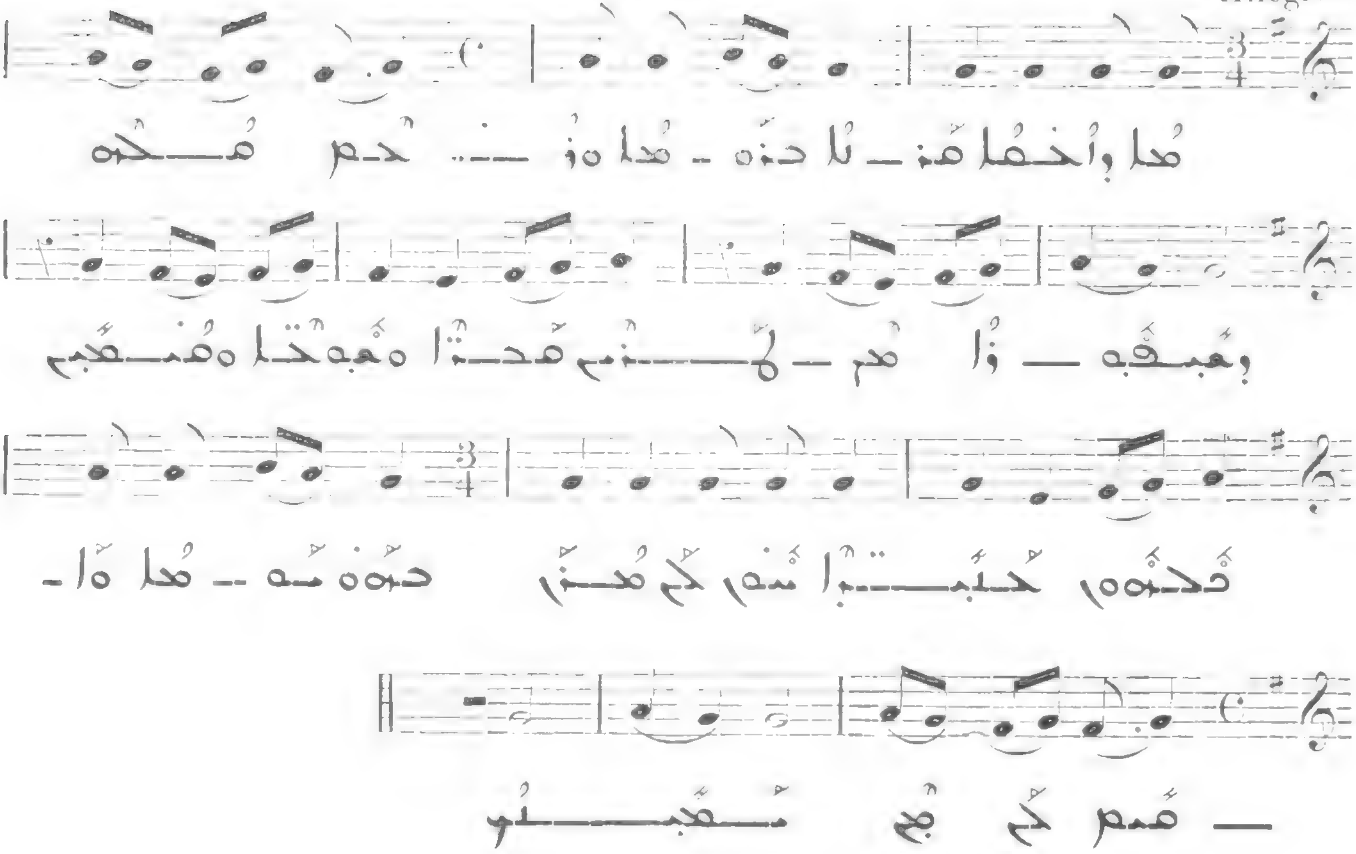
III



ܣ 401

Allegro

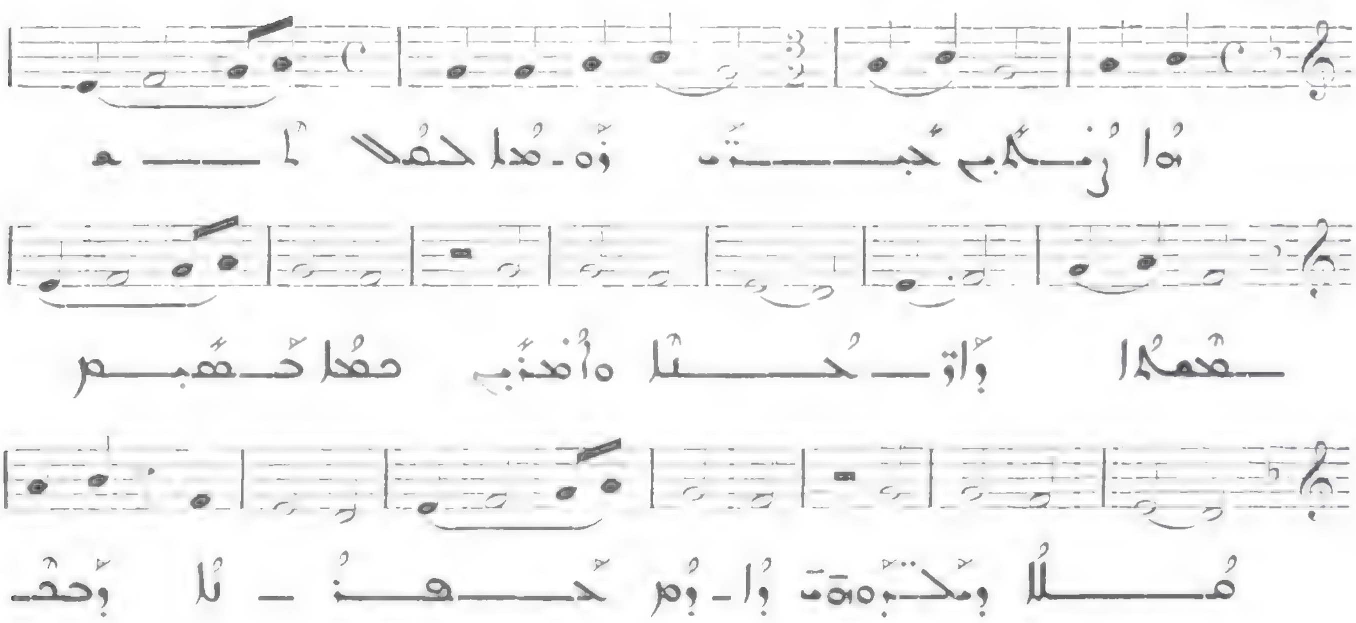
VIII

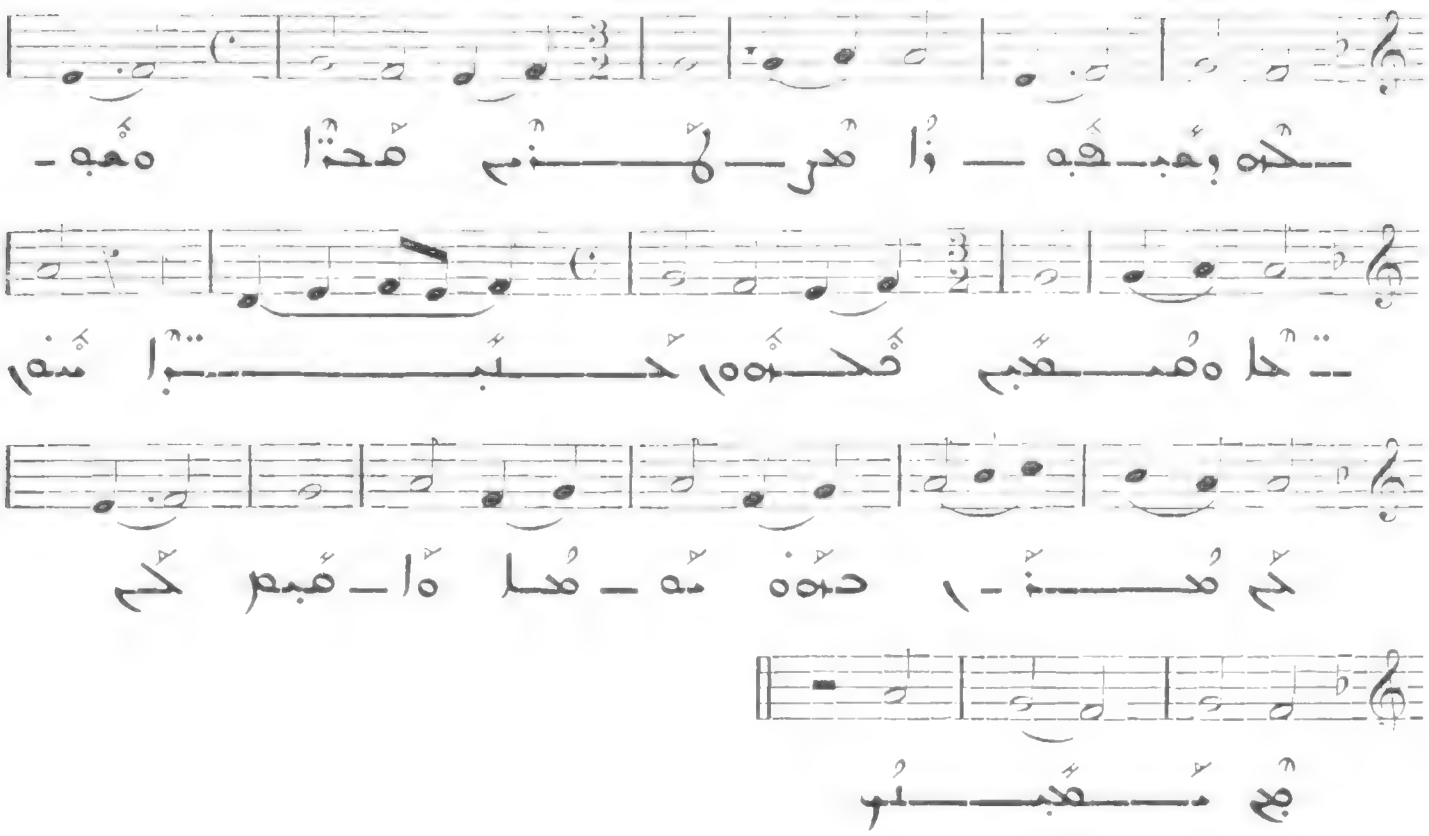


ܩܠܐ ܕܡܢ ܩܕܡ ܢܘܗܪܐ ܕܐܬܓܠܝ : ܐ 402

Presto

I



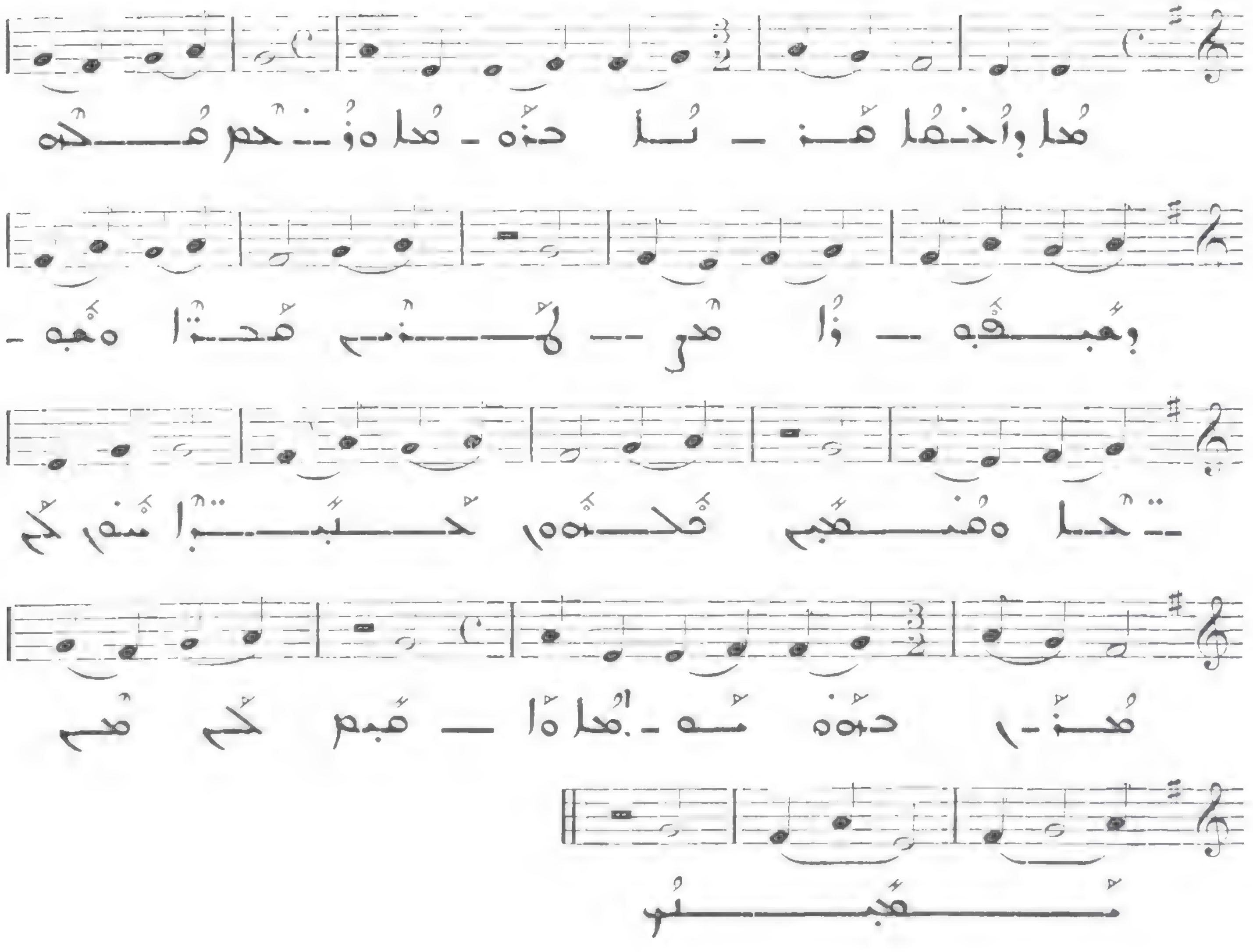


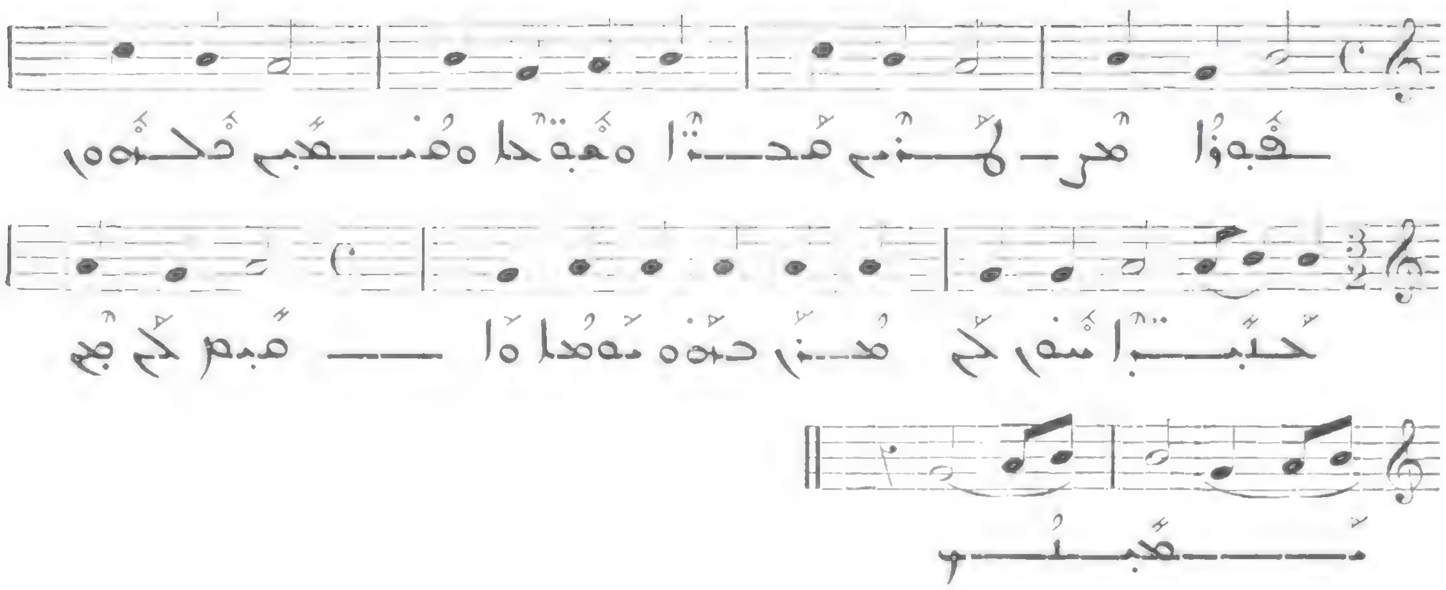
ܐ

400

Presto

VII

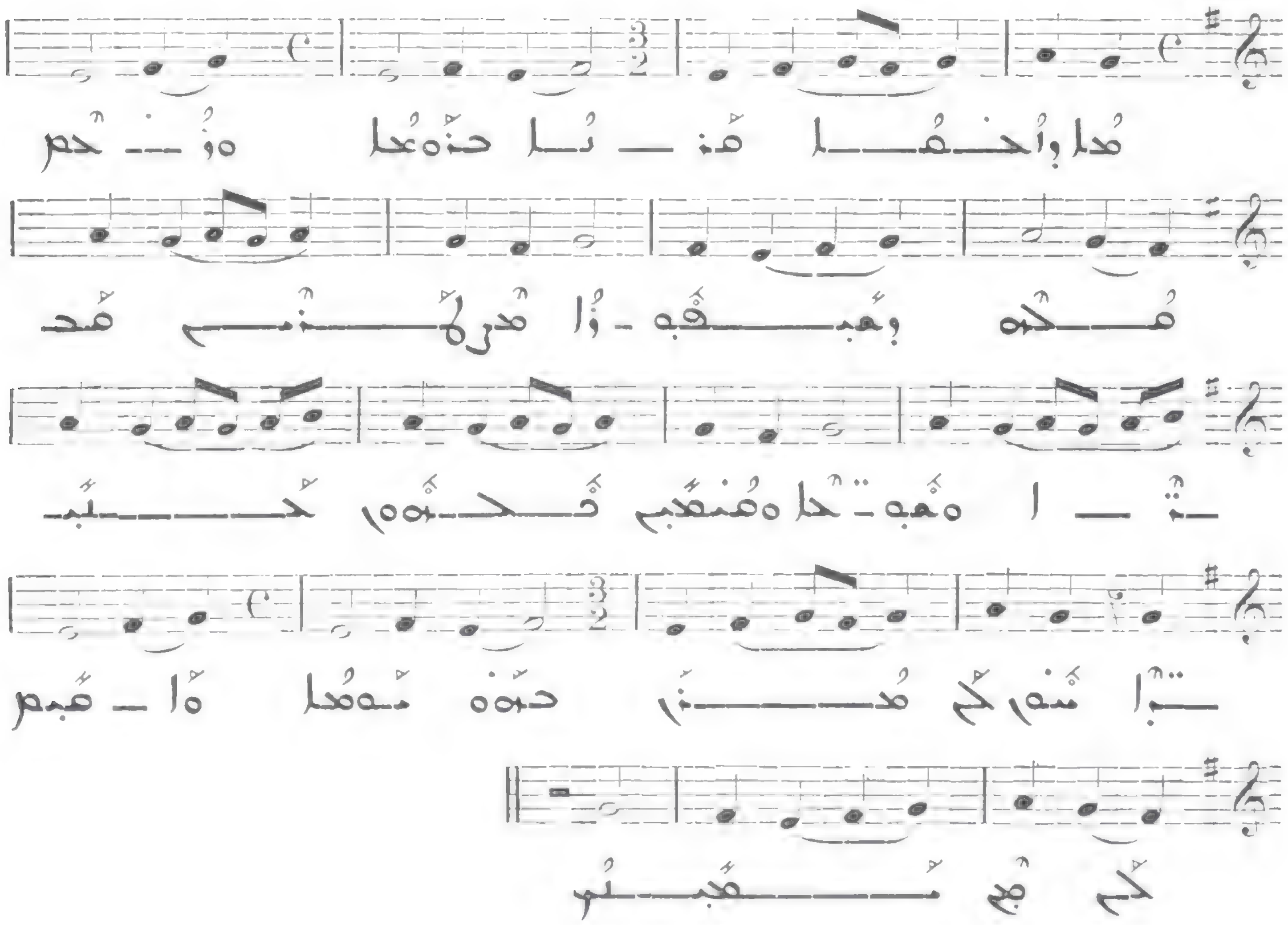




ܗ 398

Presto

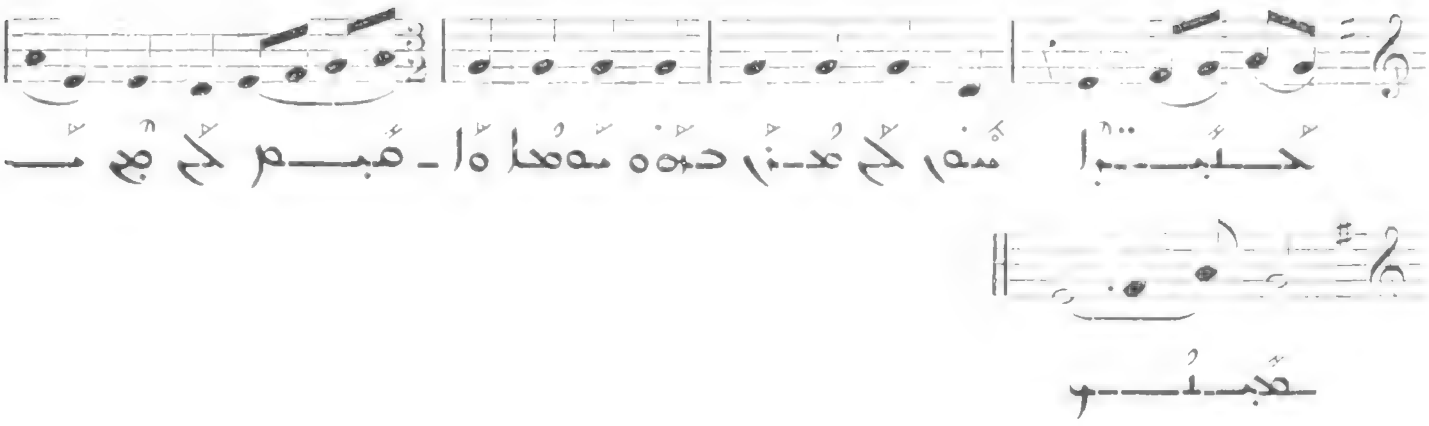
V



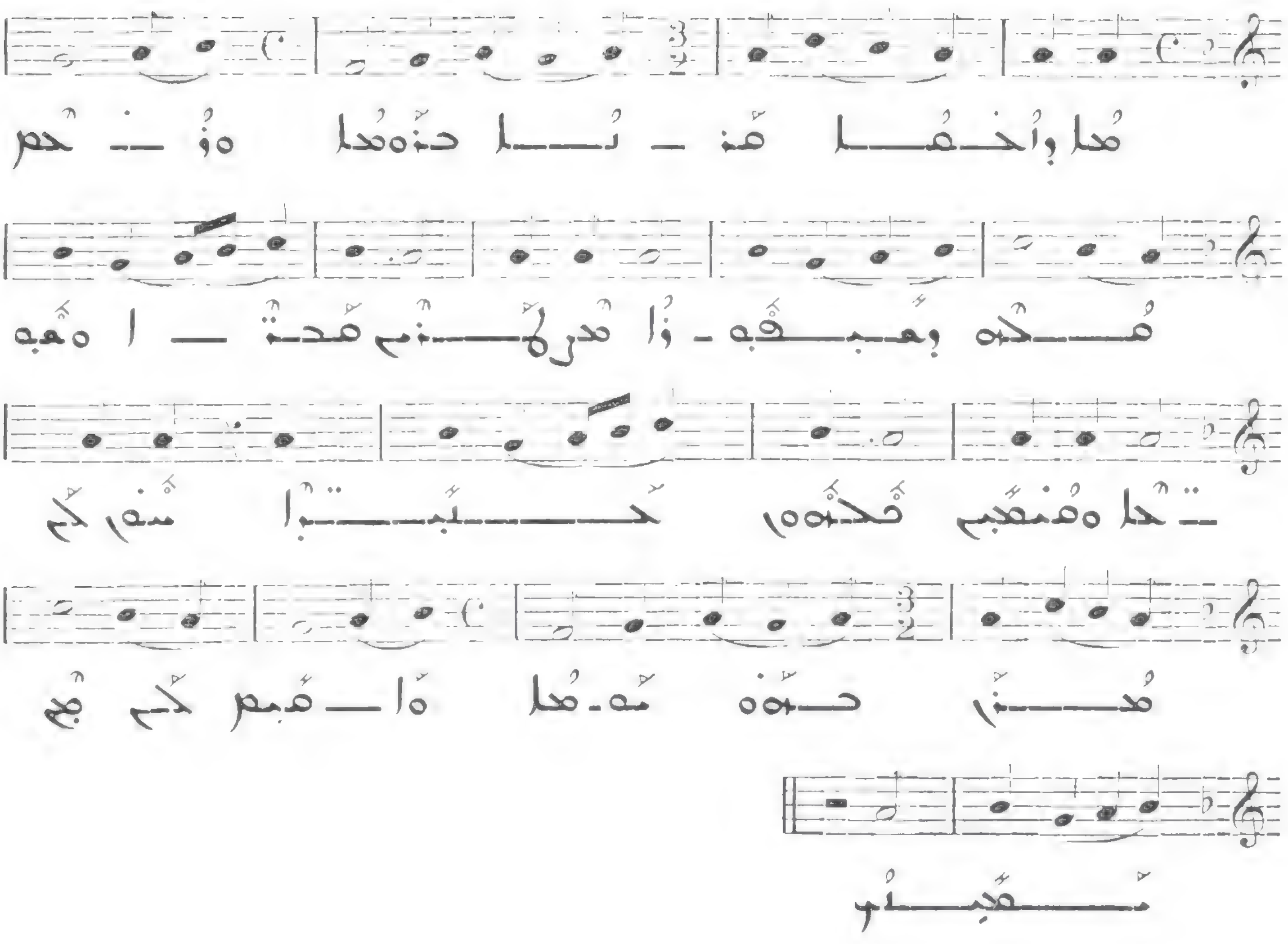
ܘ 399

Presto

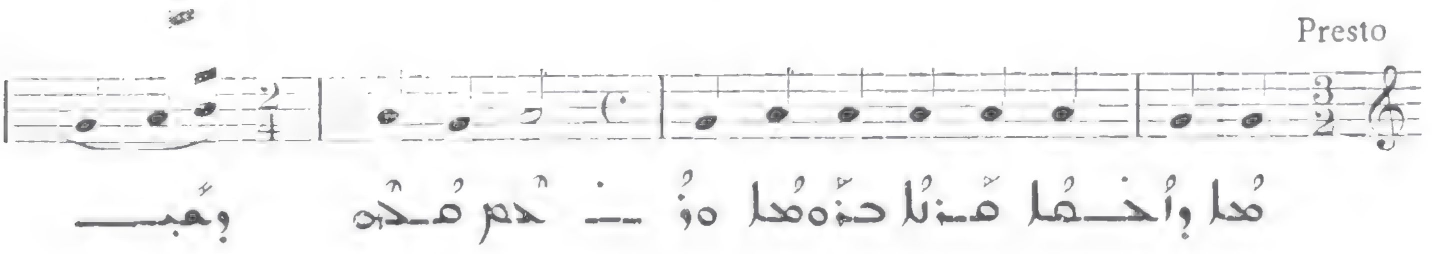
VI



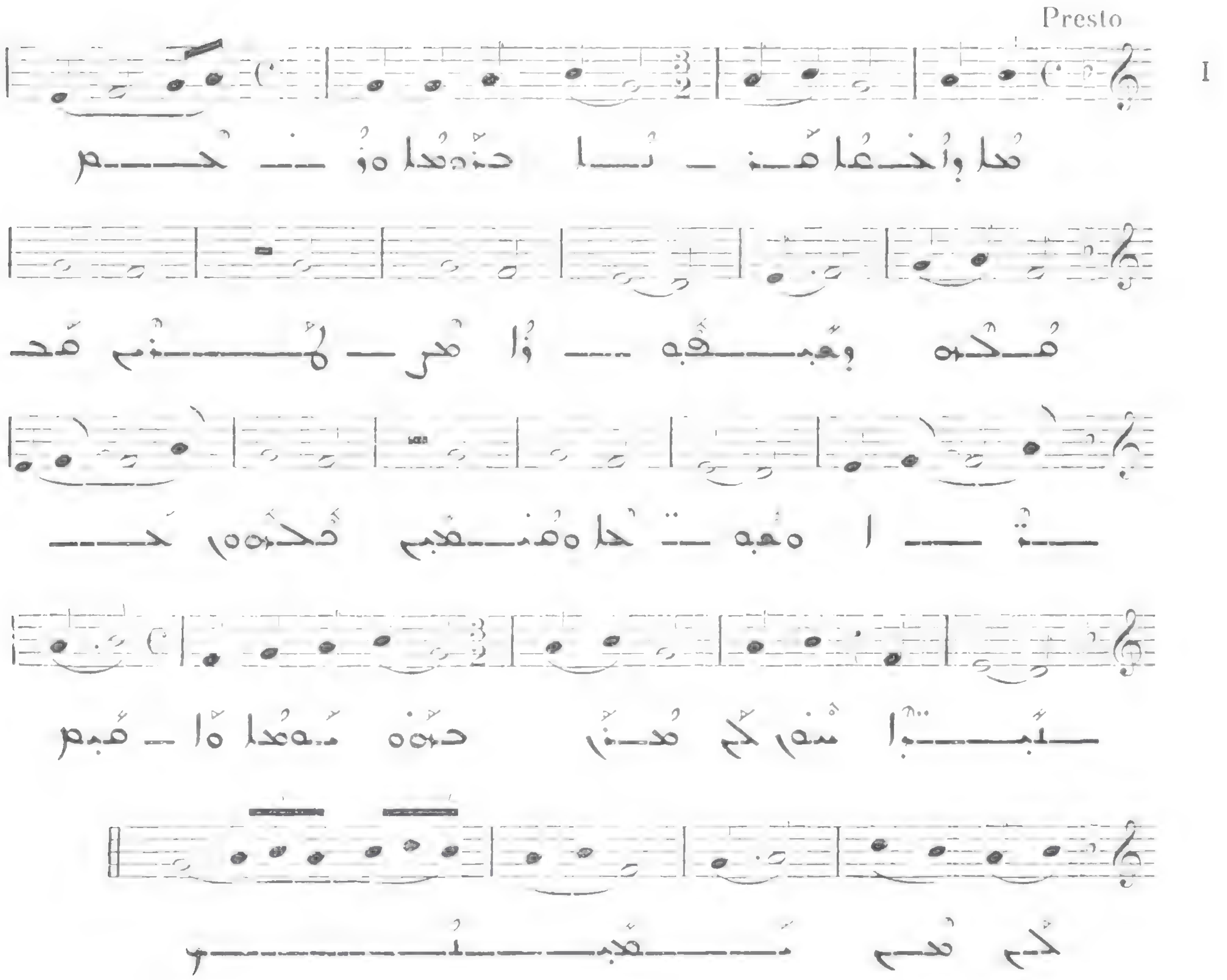
396



397

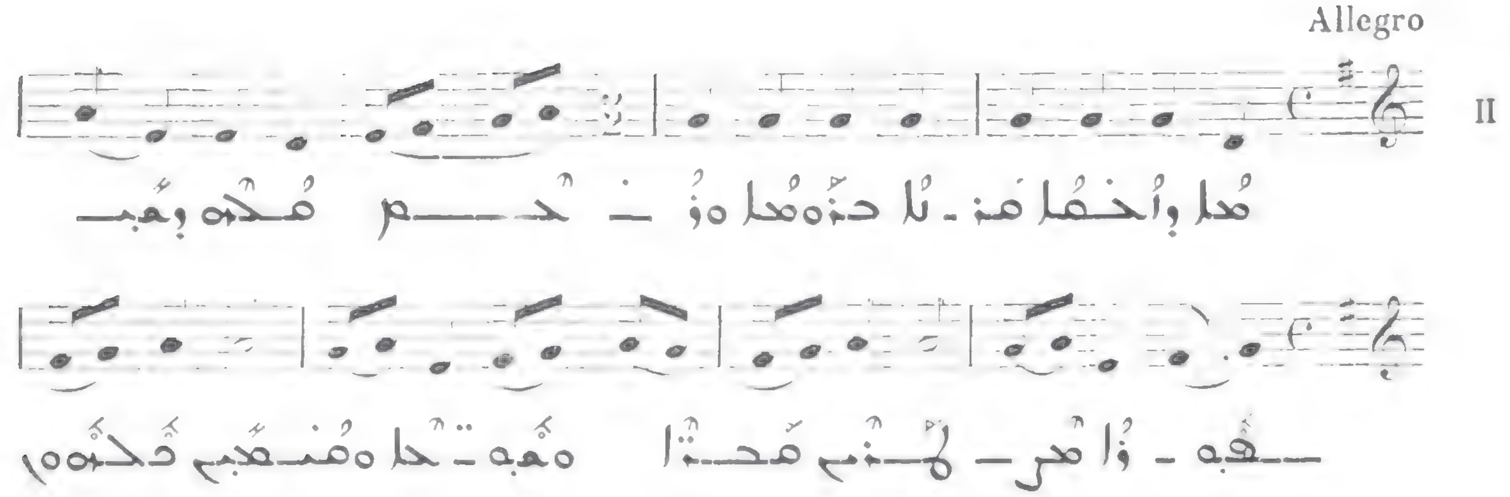


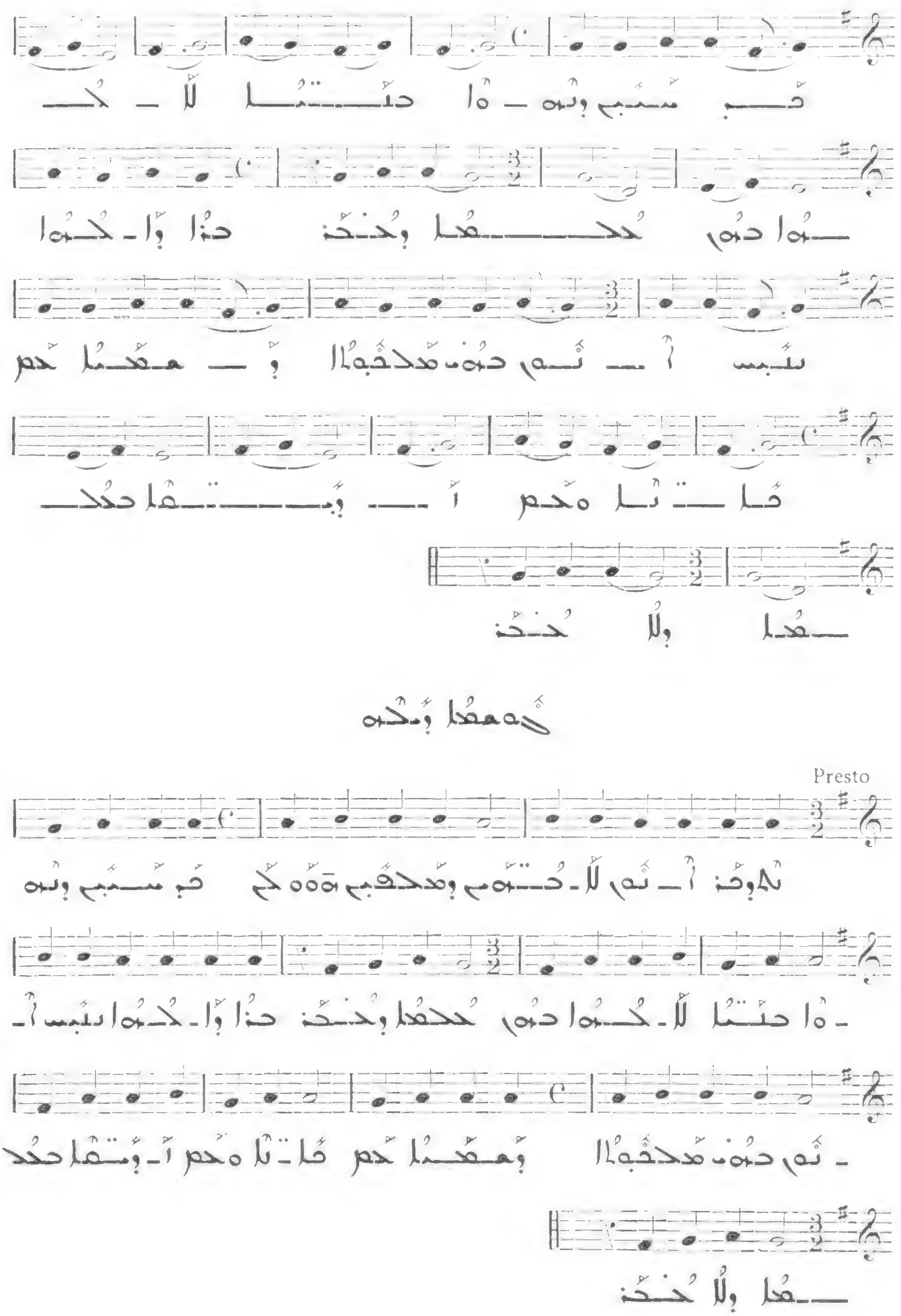
394



ܒ

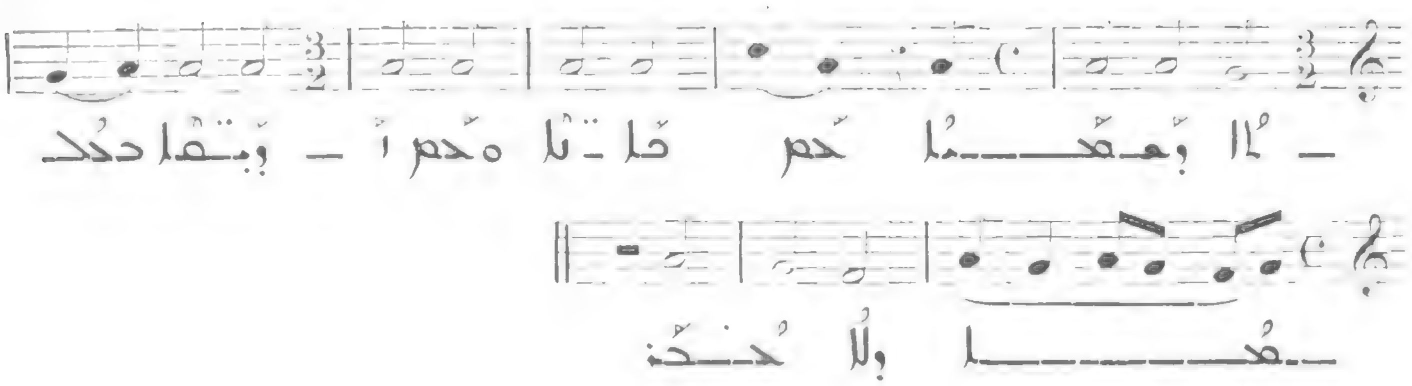
395





393

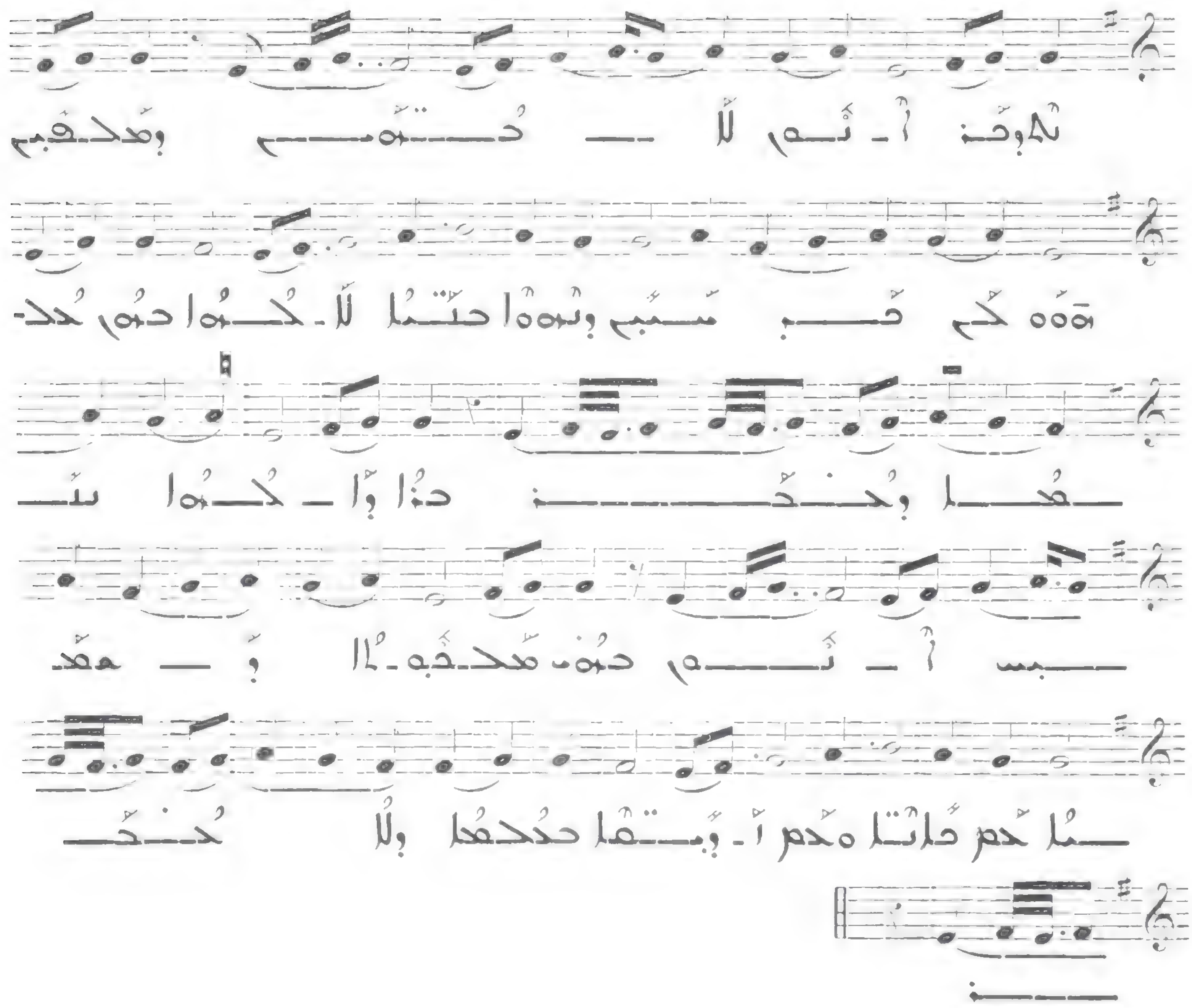
III
V



ܐ

391

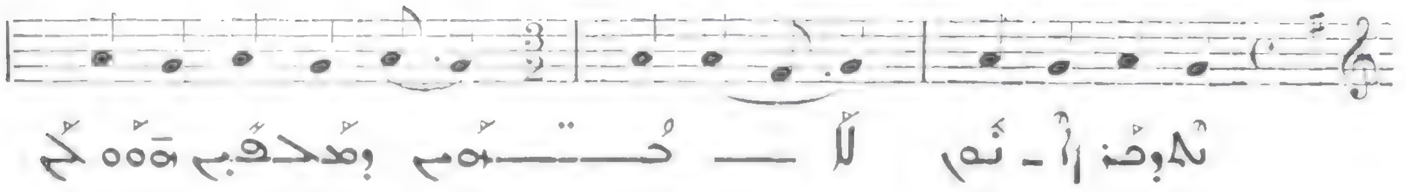
Allegro molto

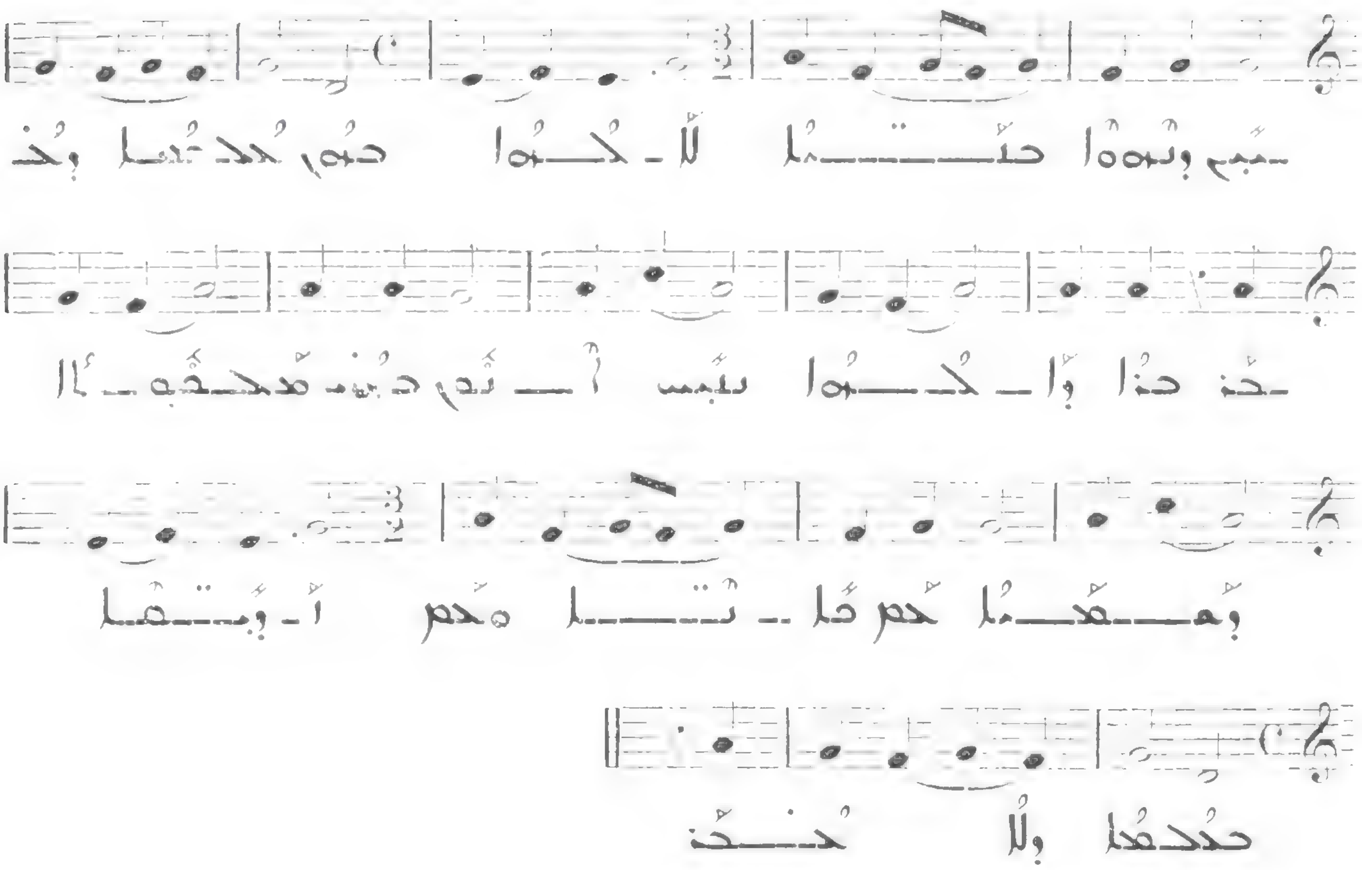


ܒ

392

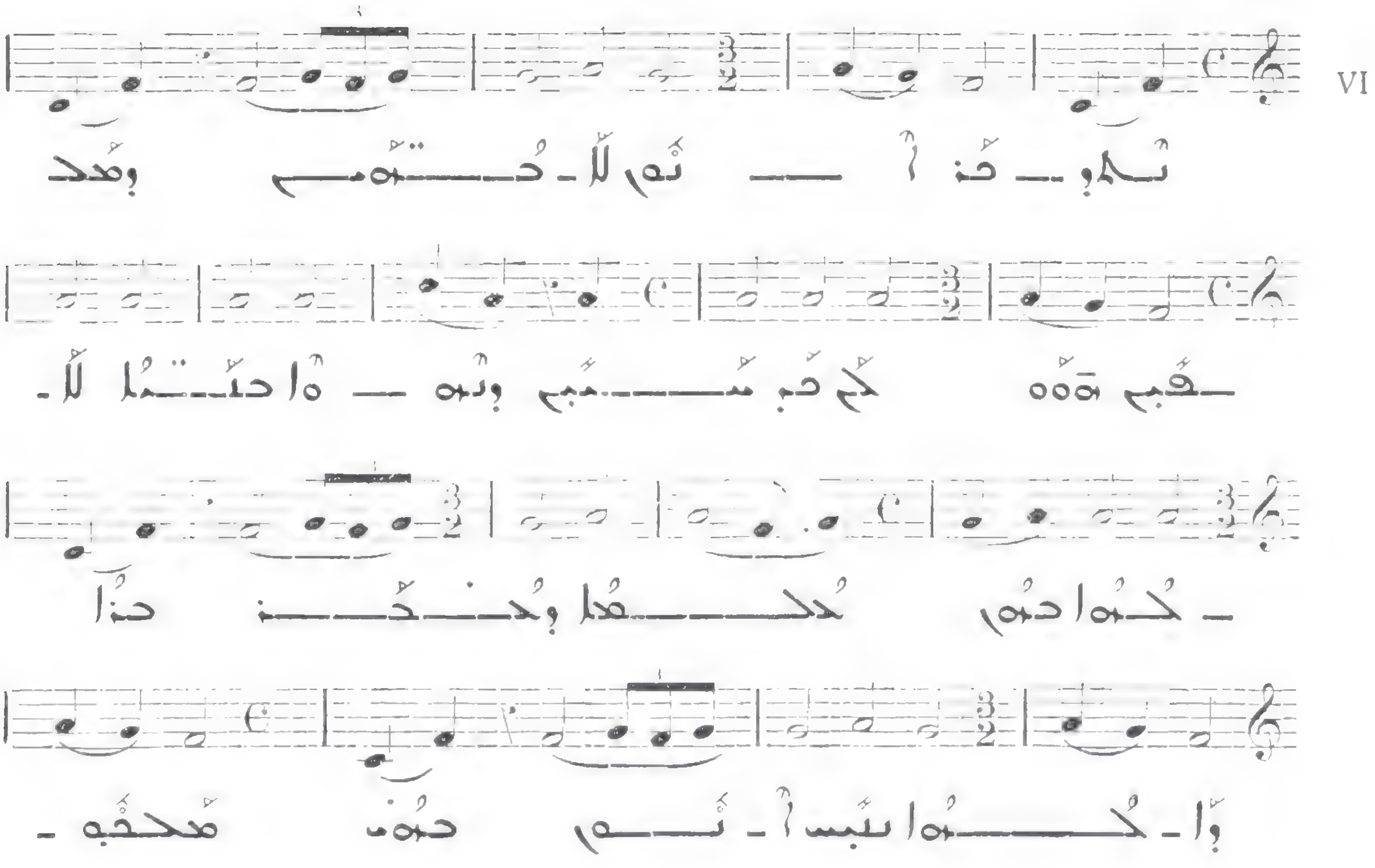
Presto

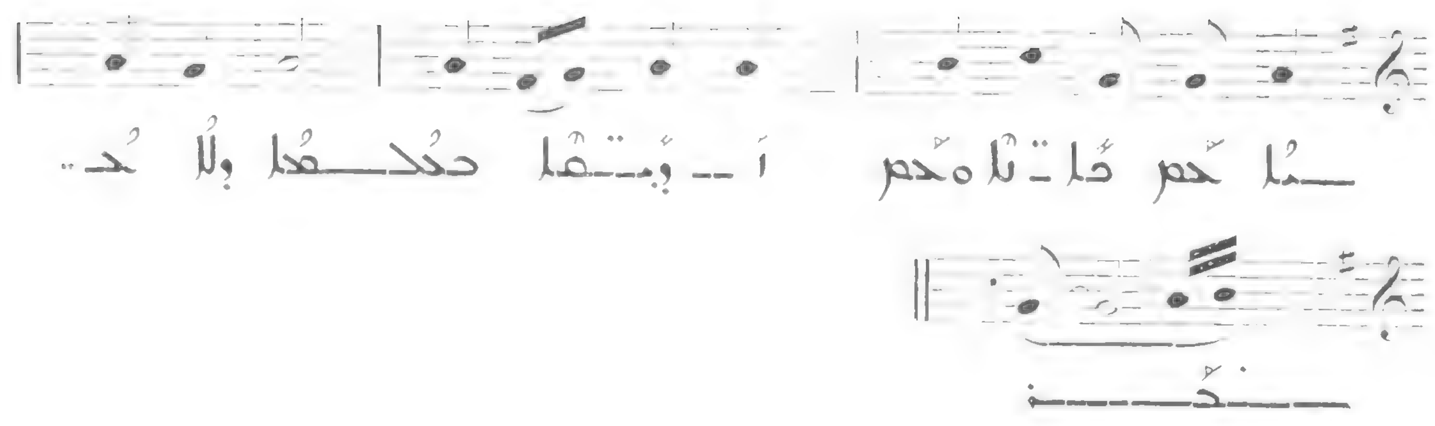




ܐܘܒ ܡܫܝܚܐ ܐܡܪܢܐ 390

All. molto

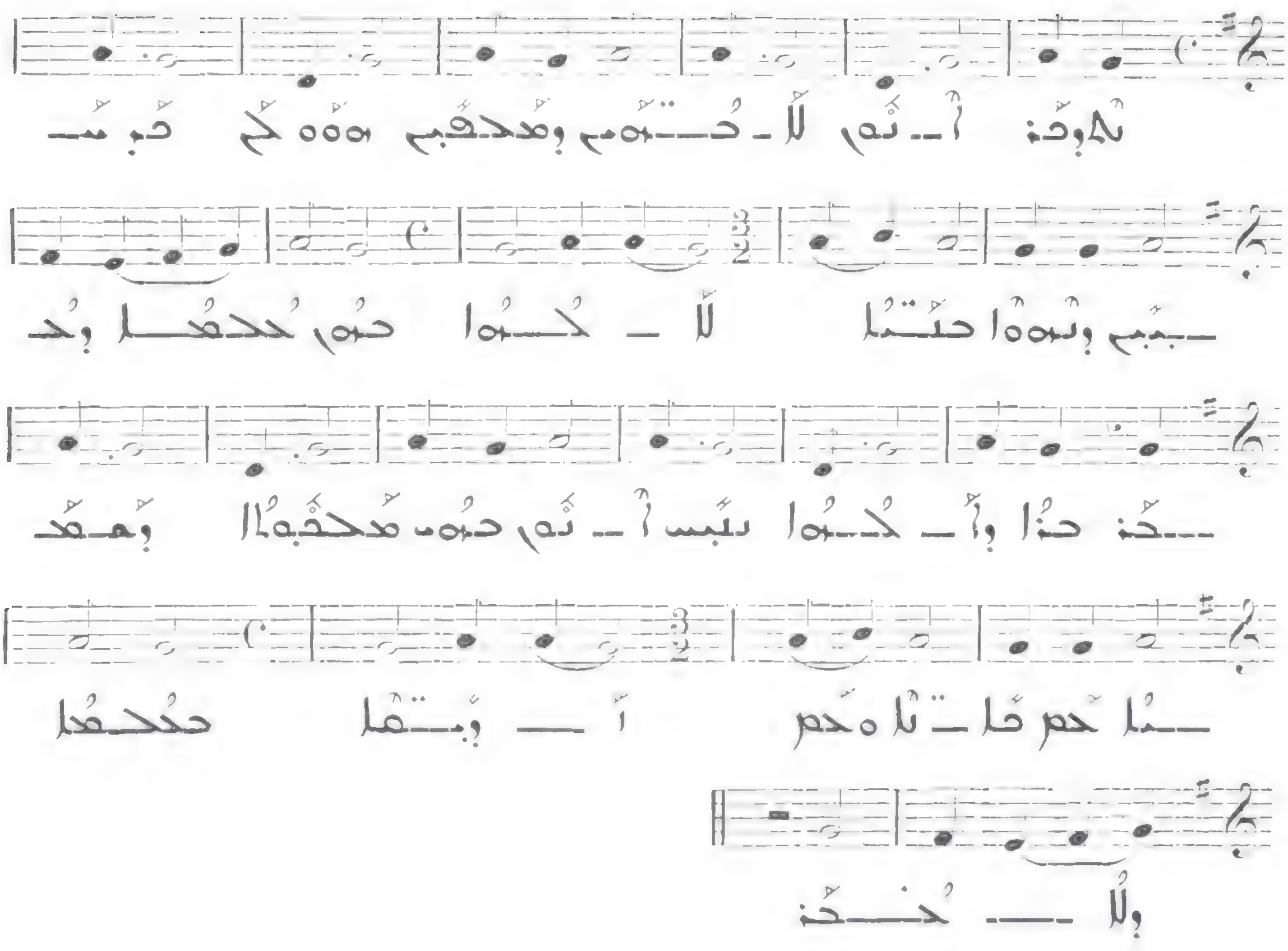




388

Presto

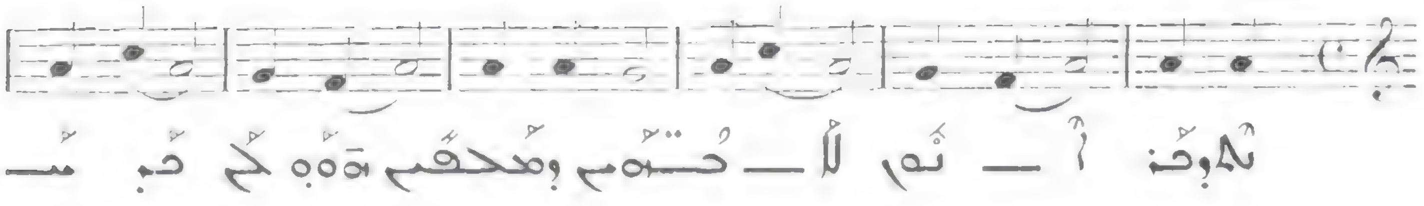
V



389

All. molto

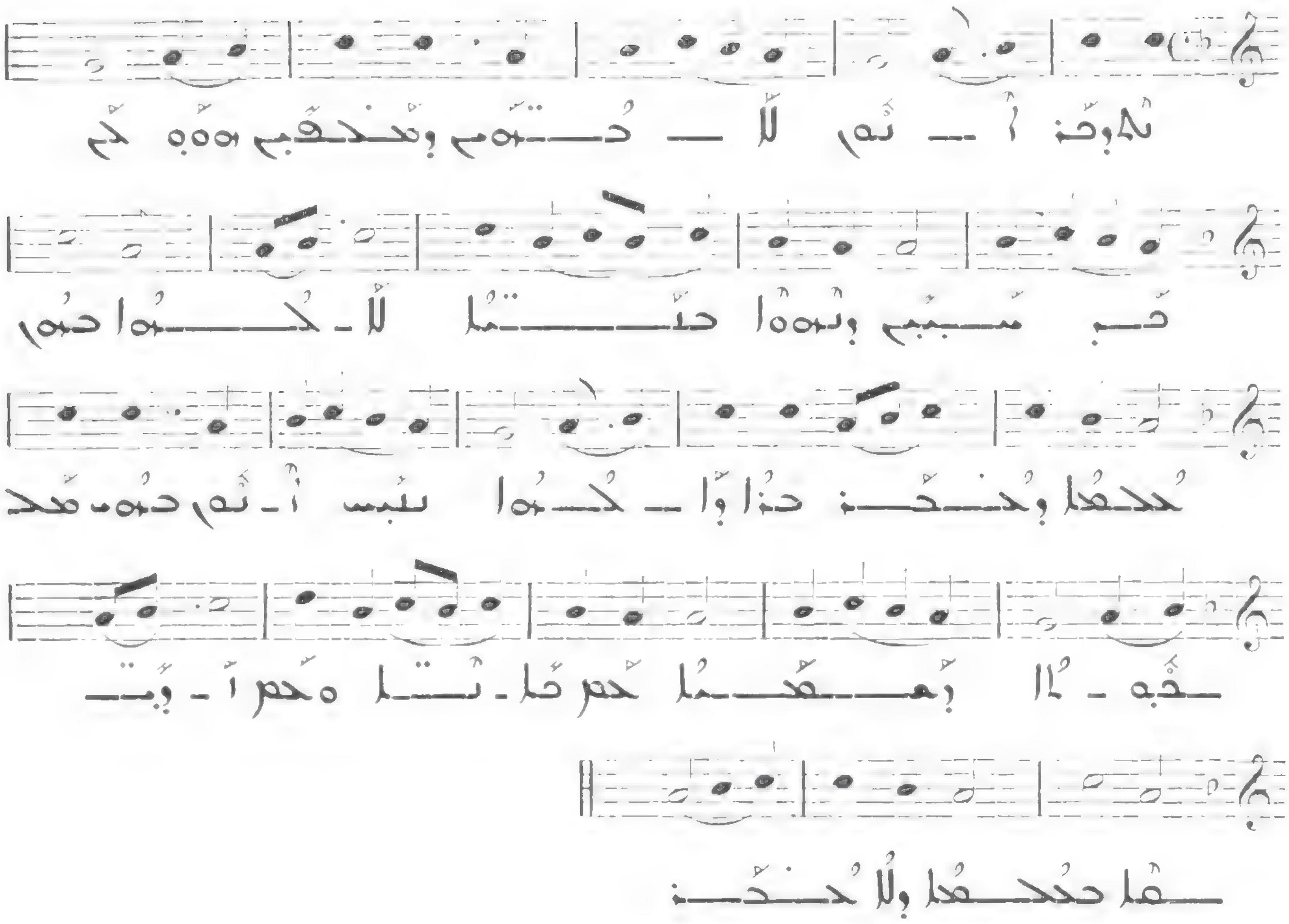
VI



386

Presto

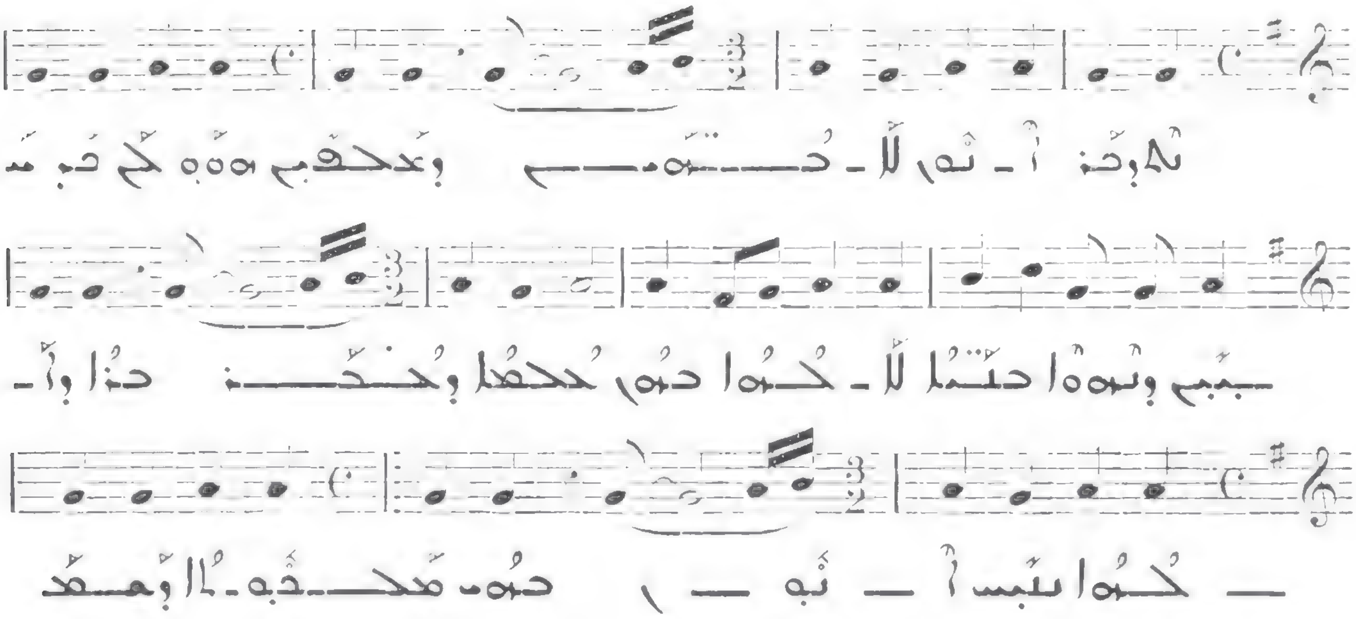
III

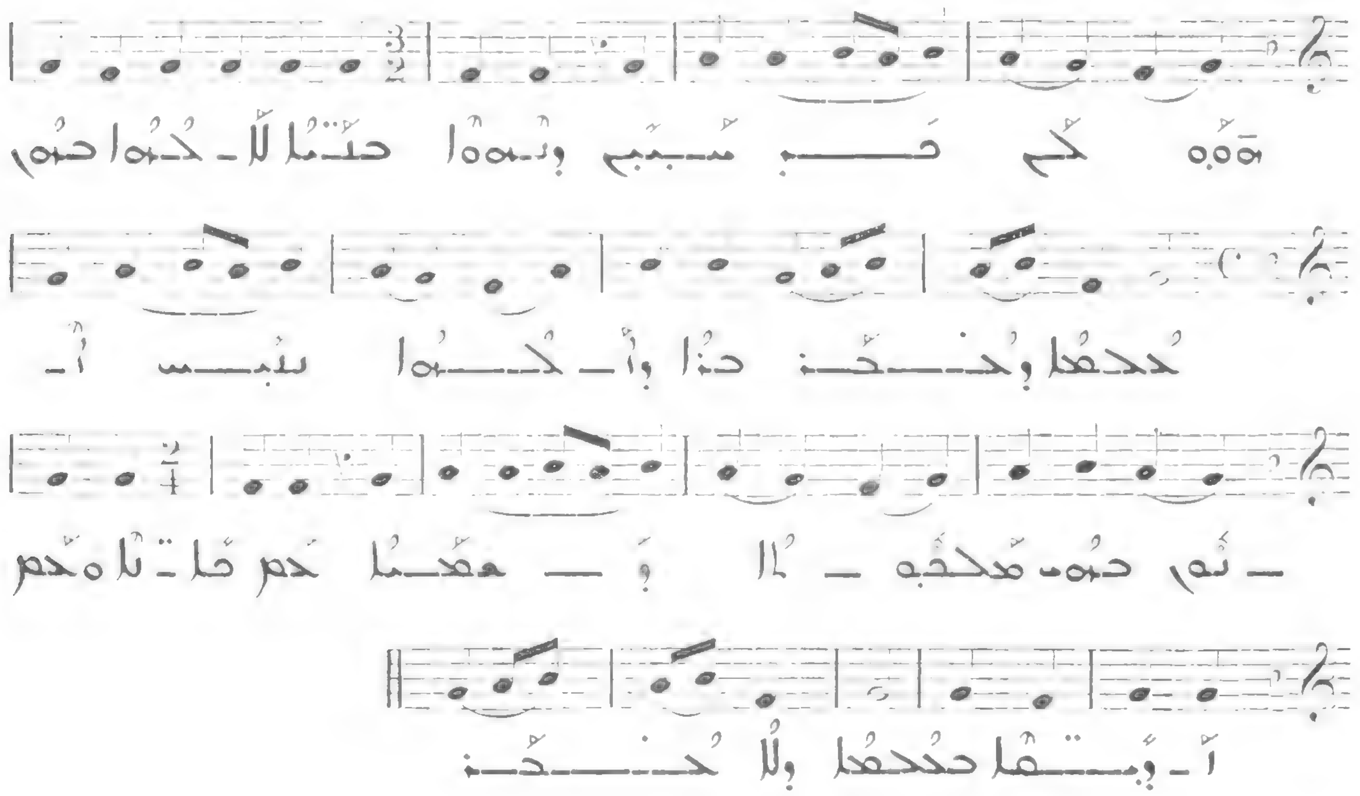


387

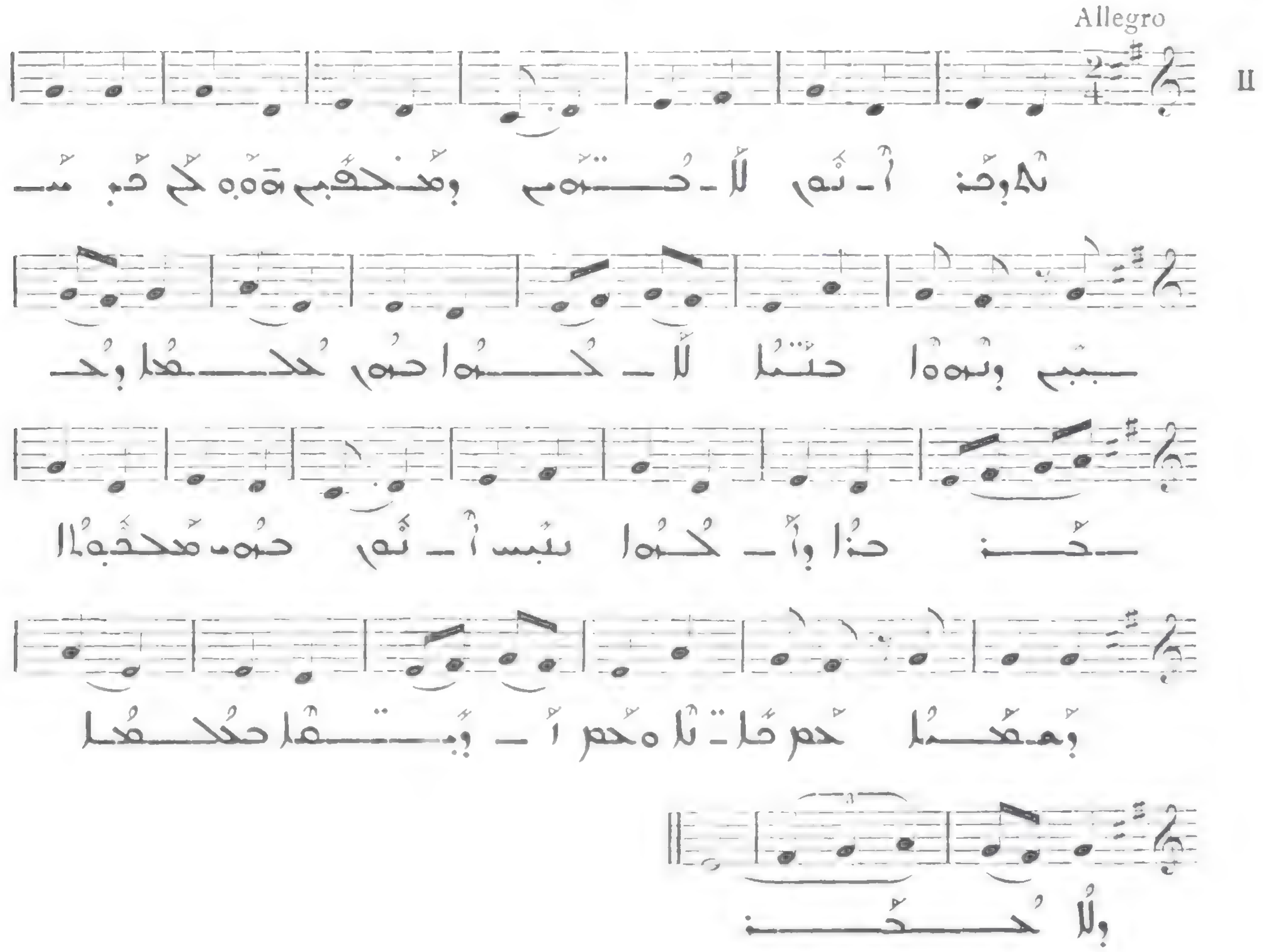
Allegro

IV





ܒ 385



ܩܠܐ ܕܡܠܐܟܐ ܡܪܝܡܐ 383

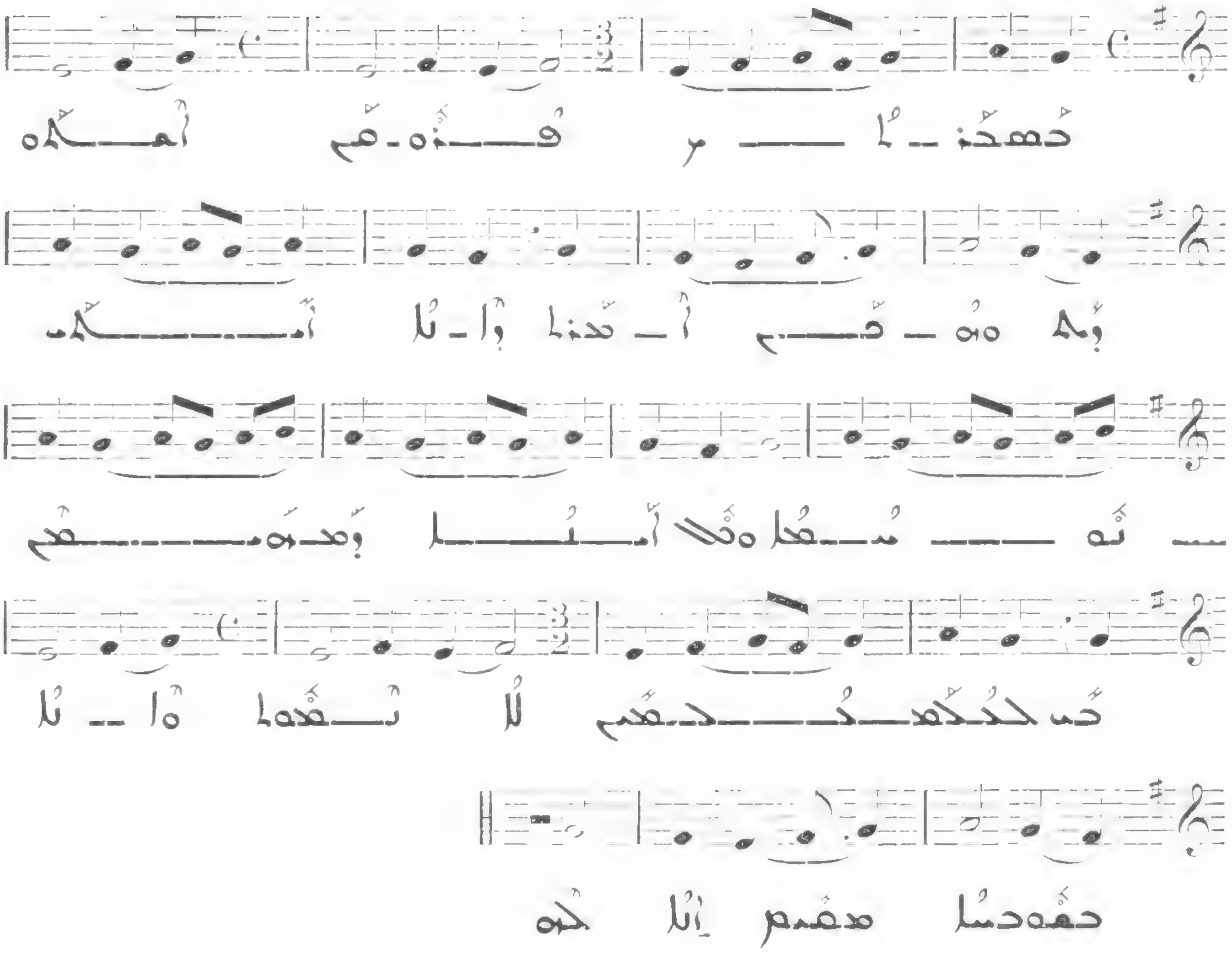
ܒܬܪܗ ܐܝܟ ܩܠܐ ܕܒܪܝܟܐ ܚܠܐܘܗܝ

Cf. N° 262 - 270

ܬܫܒܘܚܬܐ ܕܒܬܪܗ 383 (bis)

All. molto

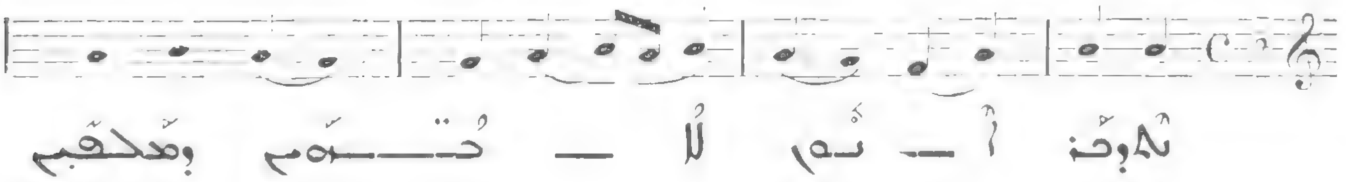
V

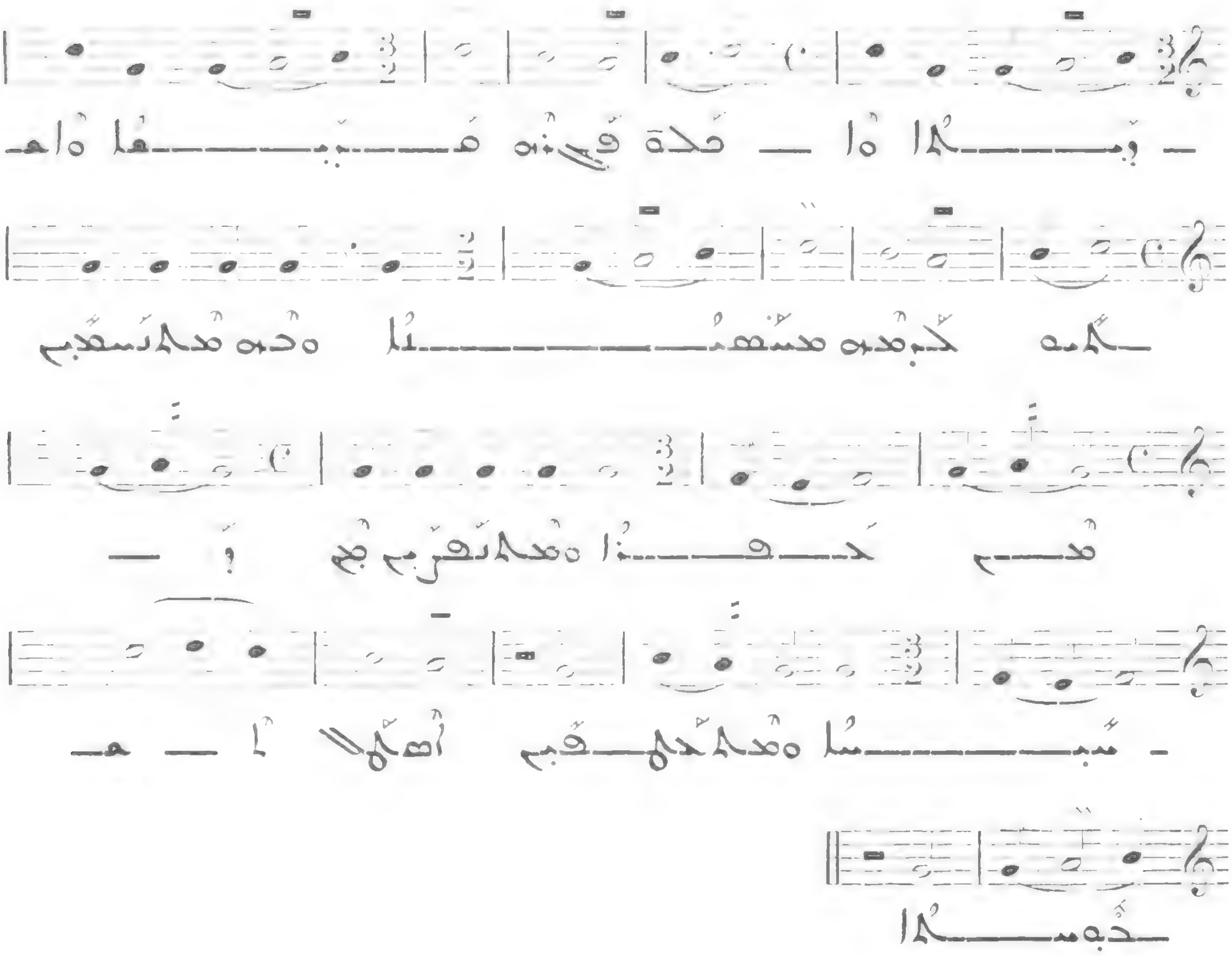


ܩܠܐ ܕܝܘܡ ܐܚܐ ܥܕܪܐ ܕܒܝܬ ܠܟܝ : ܐ 384

All. molto

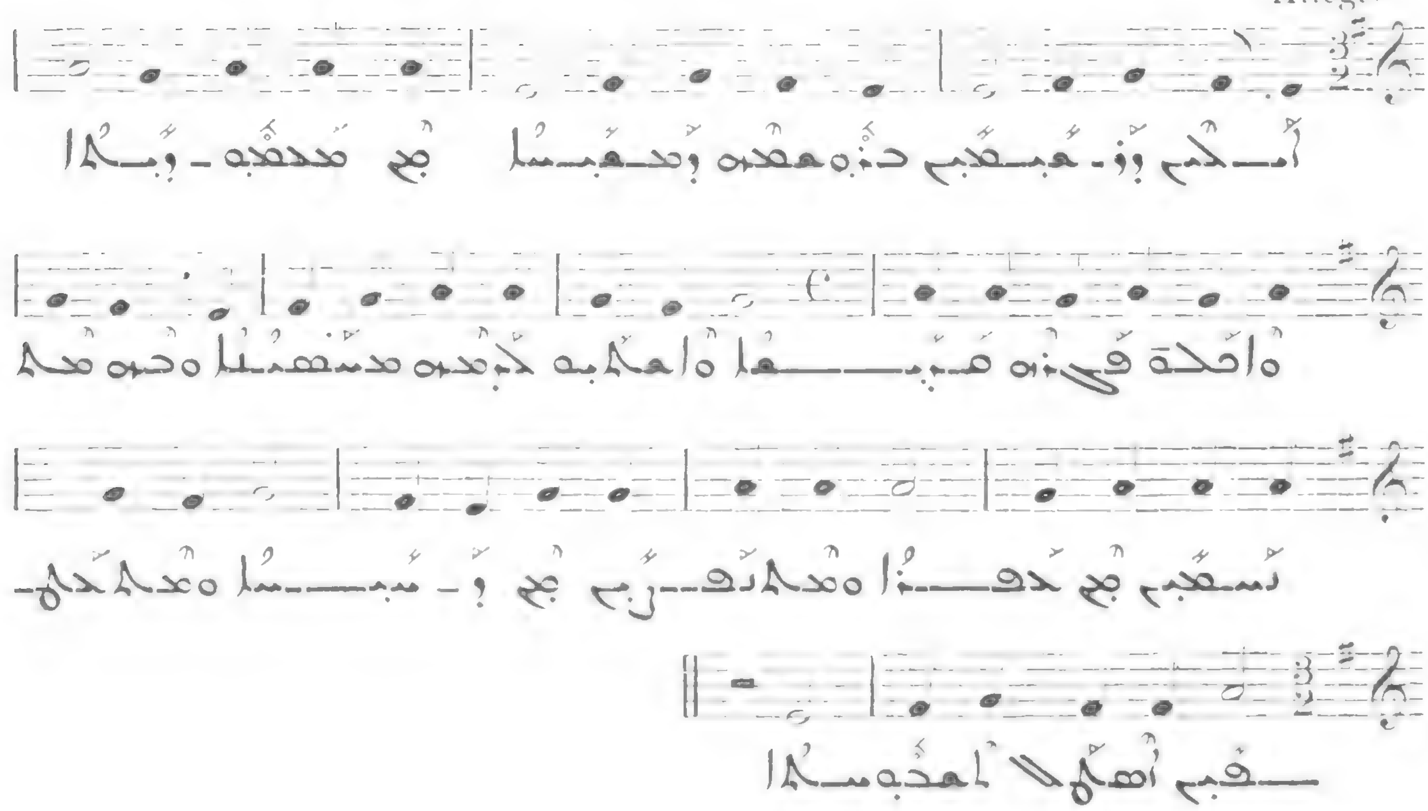
I





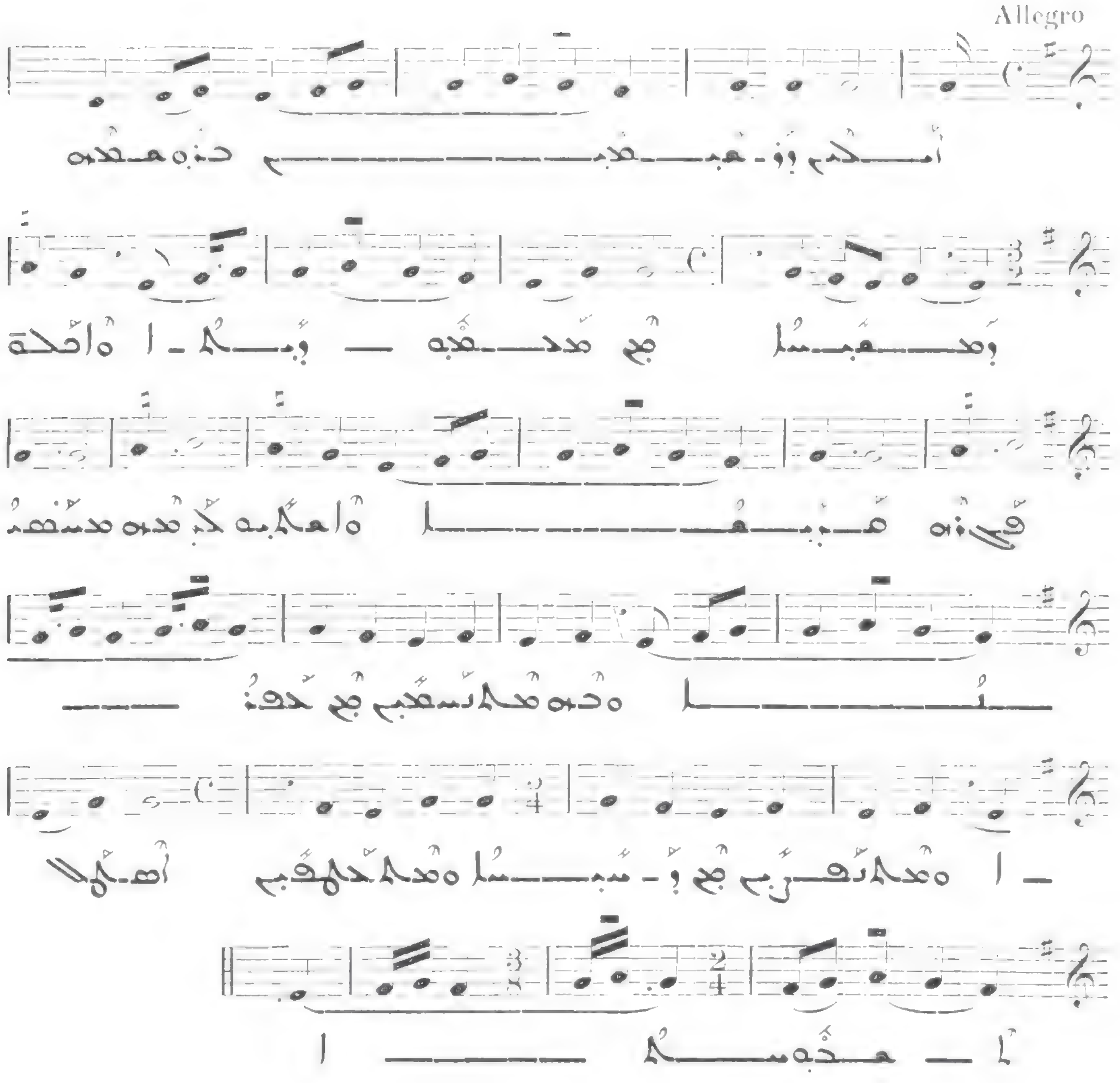
ܕܦܘܫܩܐ ܕܡܥܡܕܘܬܐ ܘܪܘܫܡܐ 382

Allegro



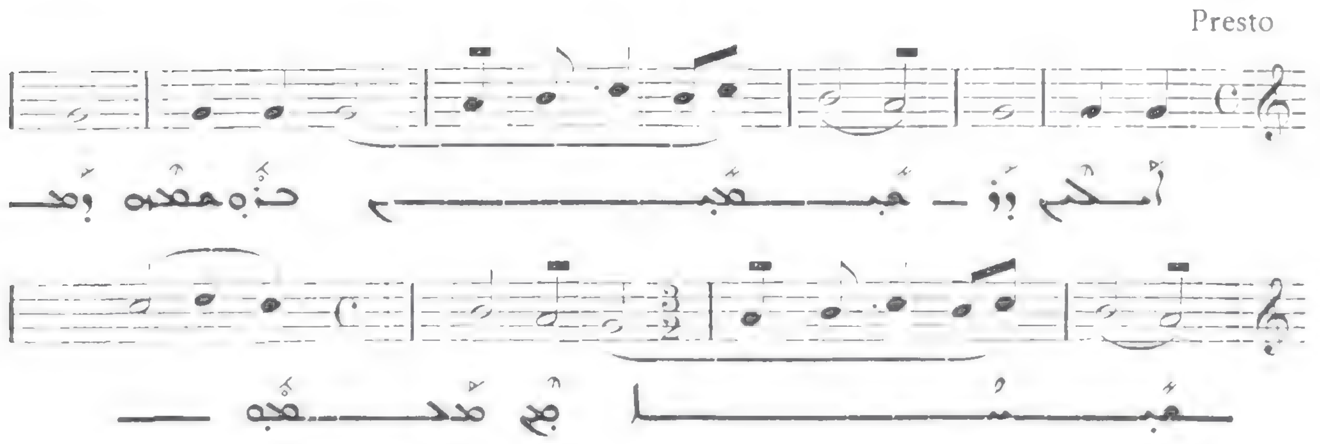
ܐ

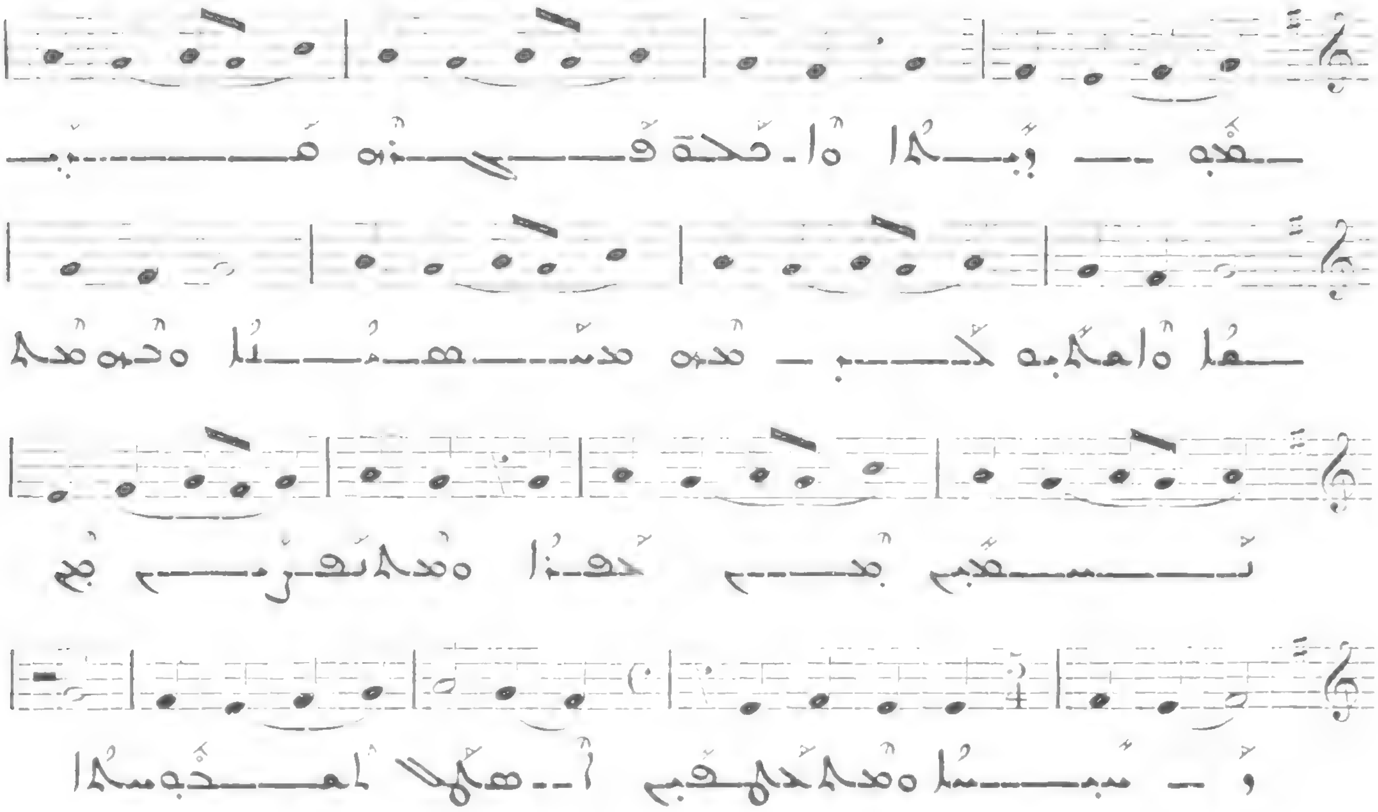
380



ܒ

381

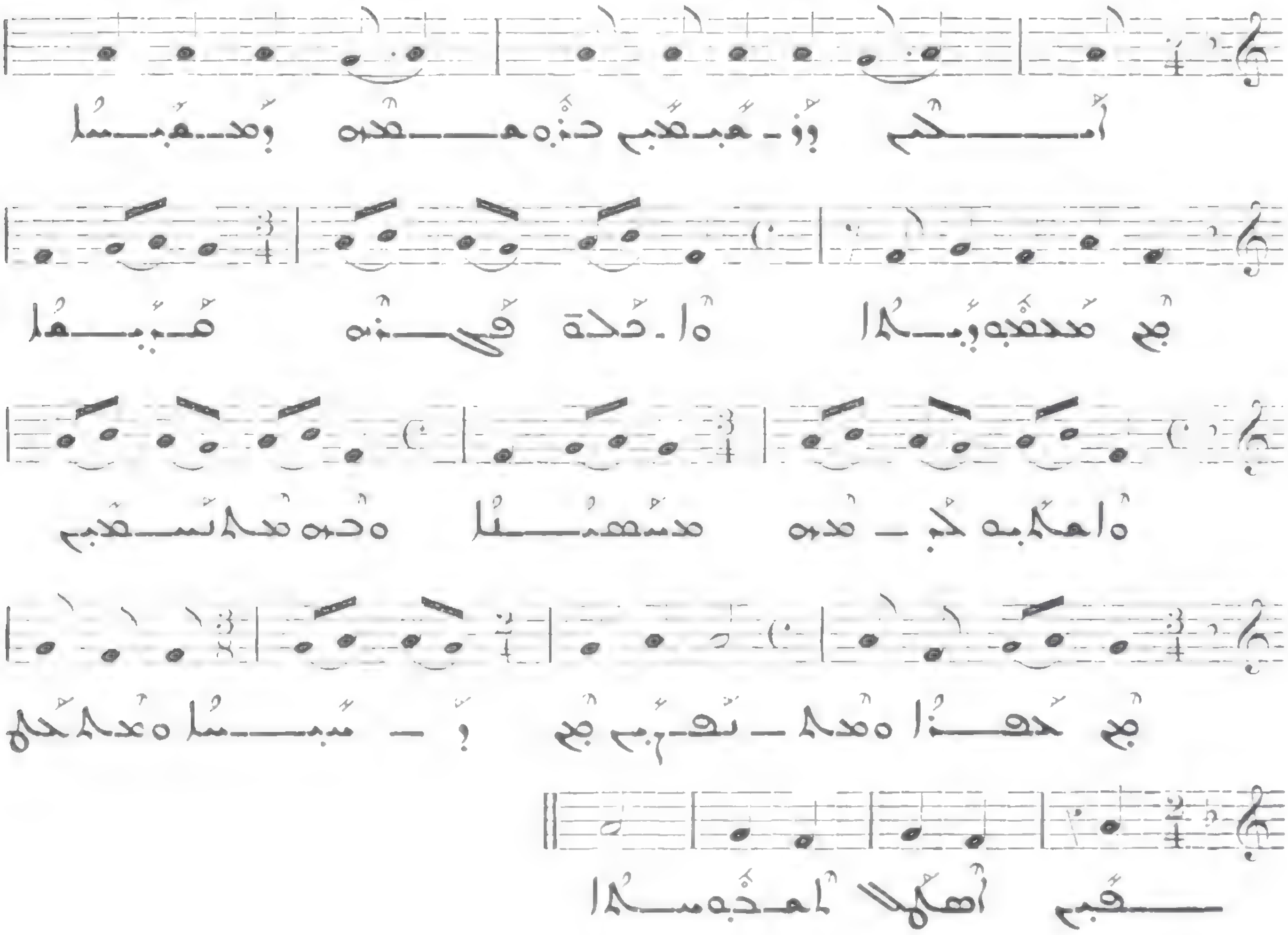


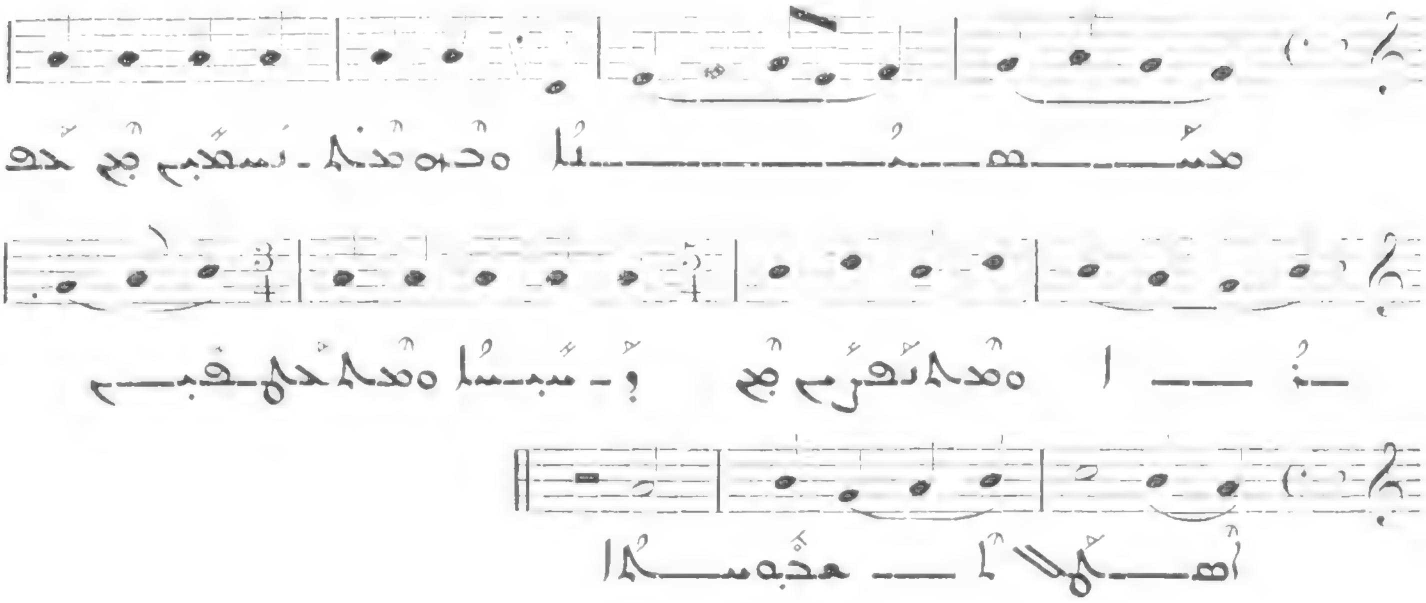


379

Allegro

VI



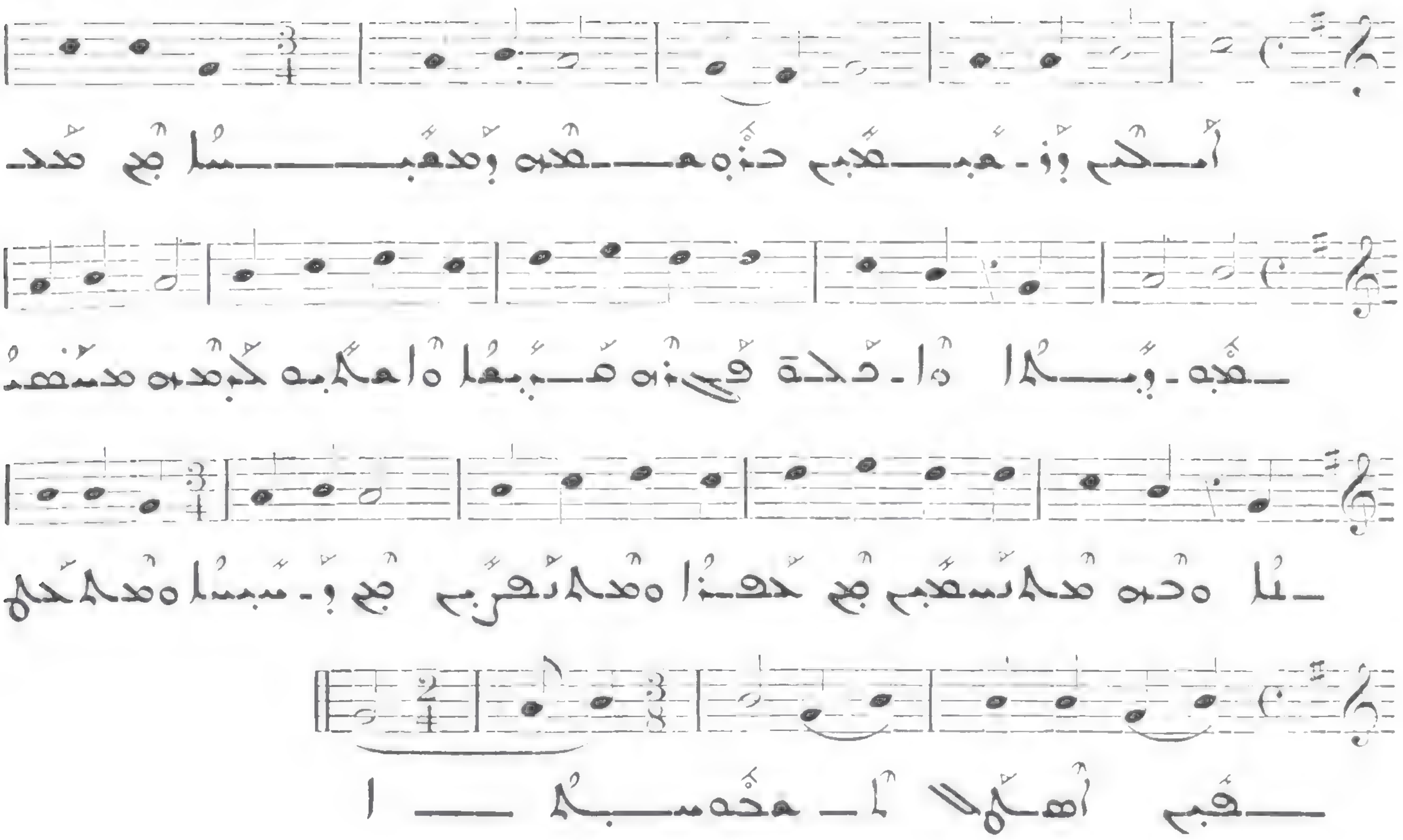


ܕ

377

All. molto

IV

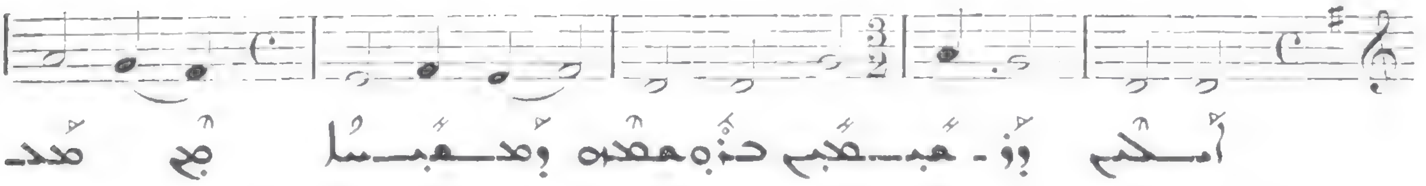


ܗ

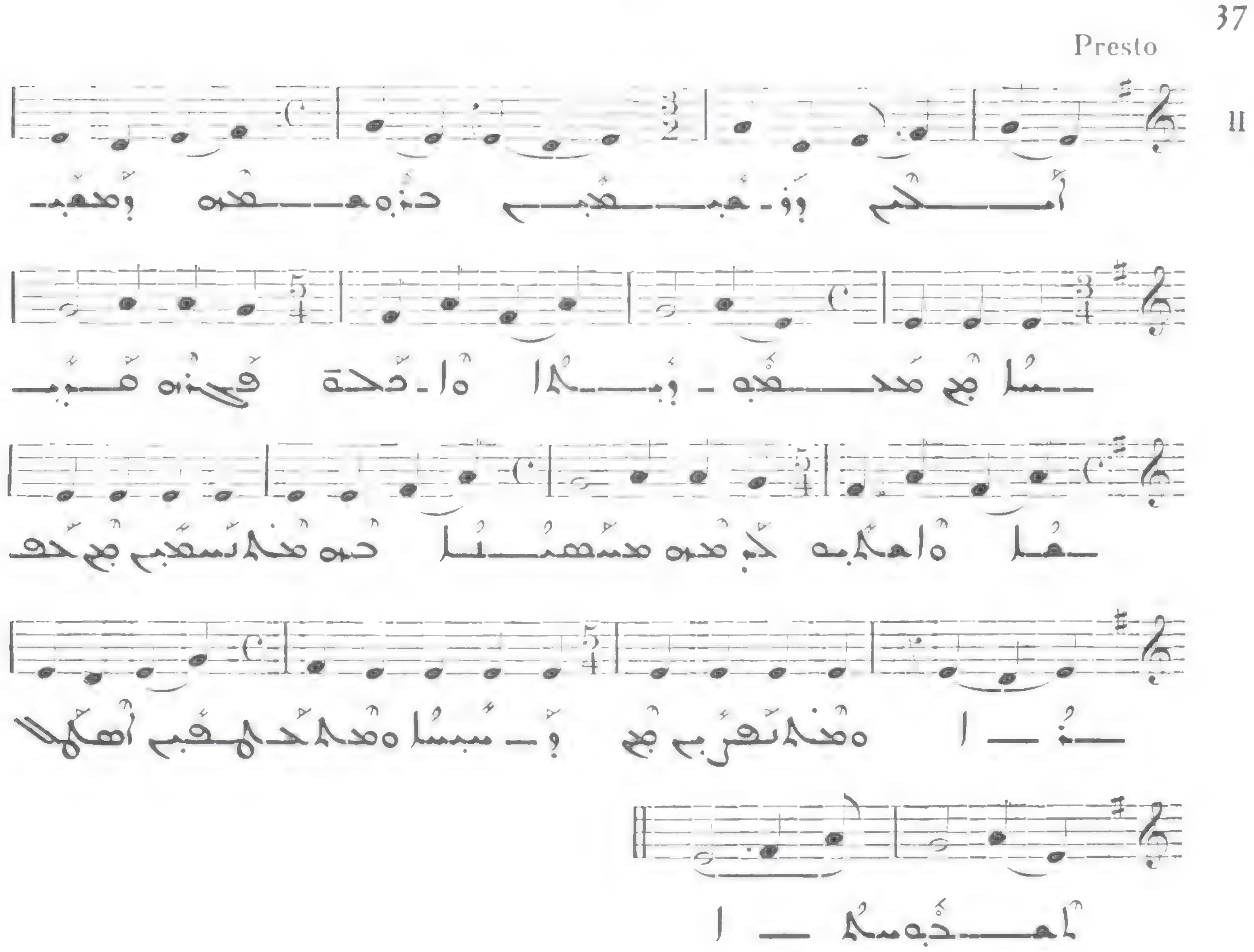
378

Presto

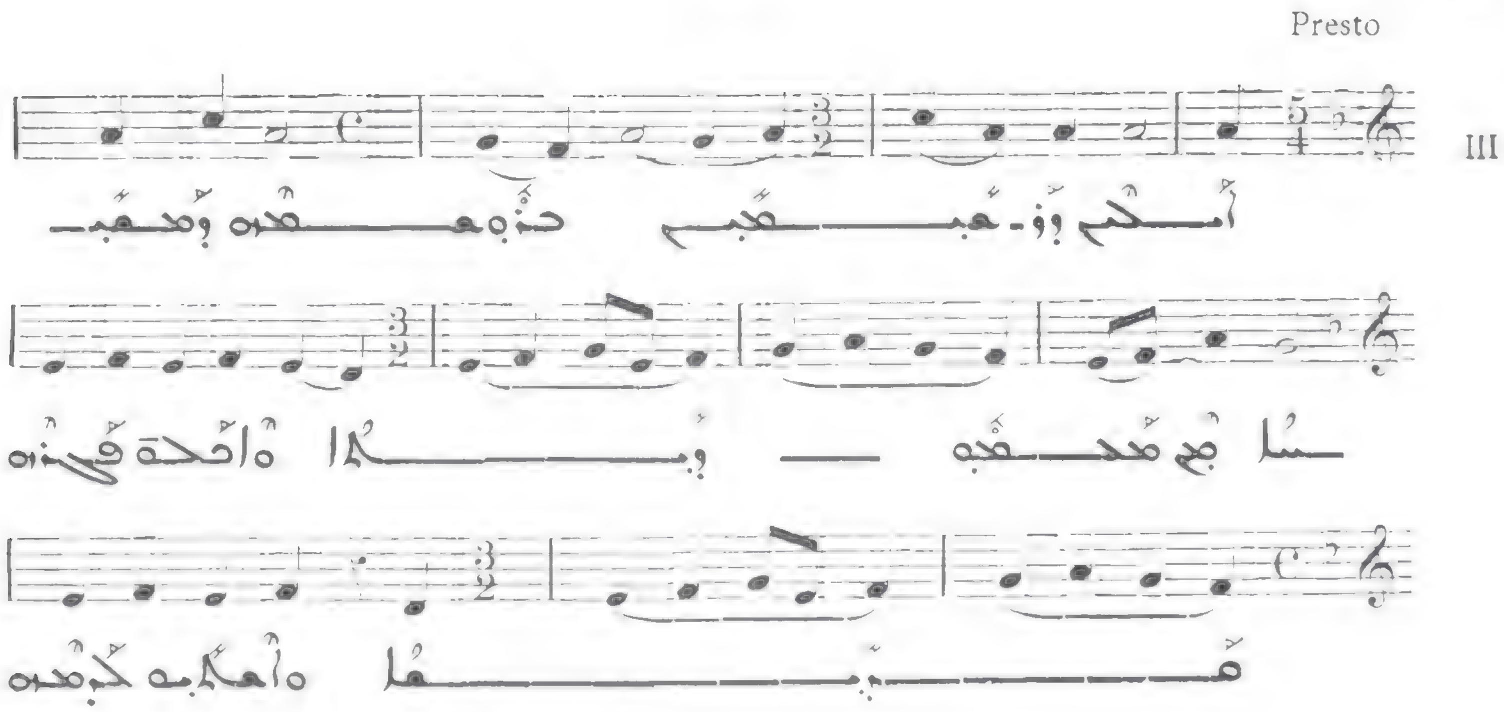
V

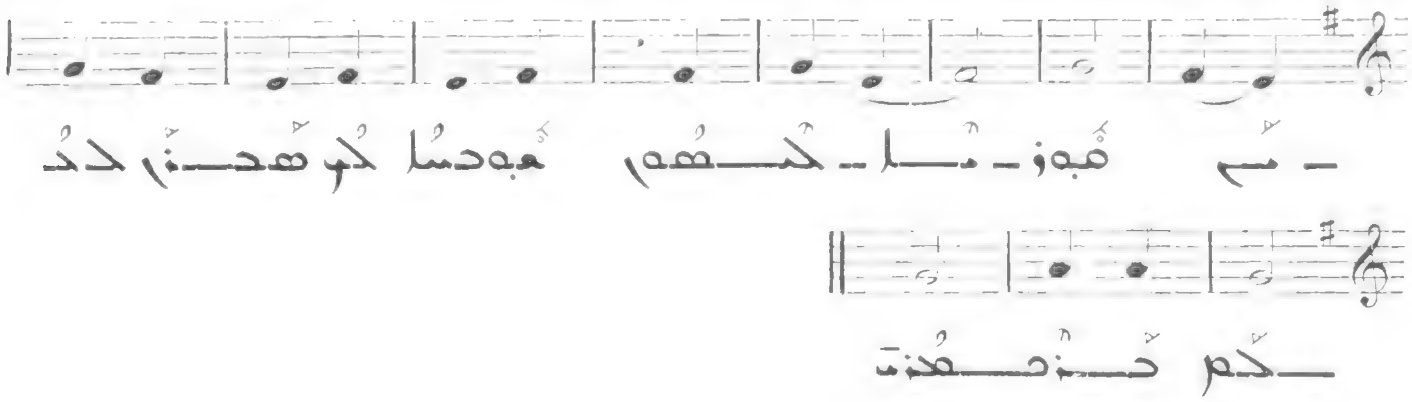


375



376

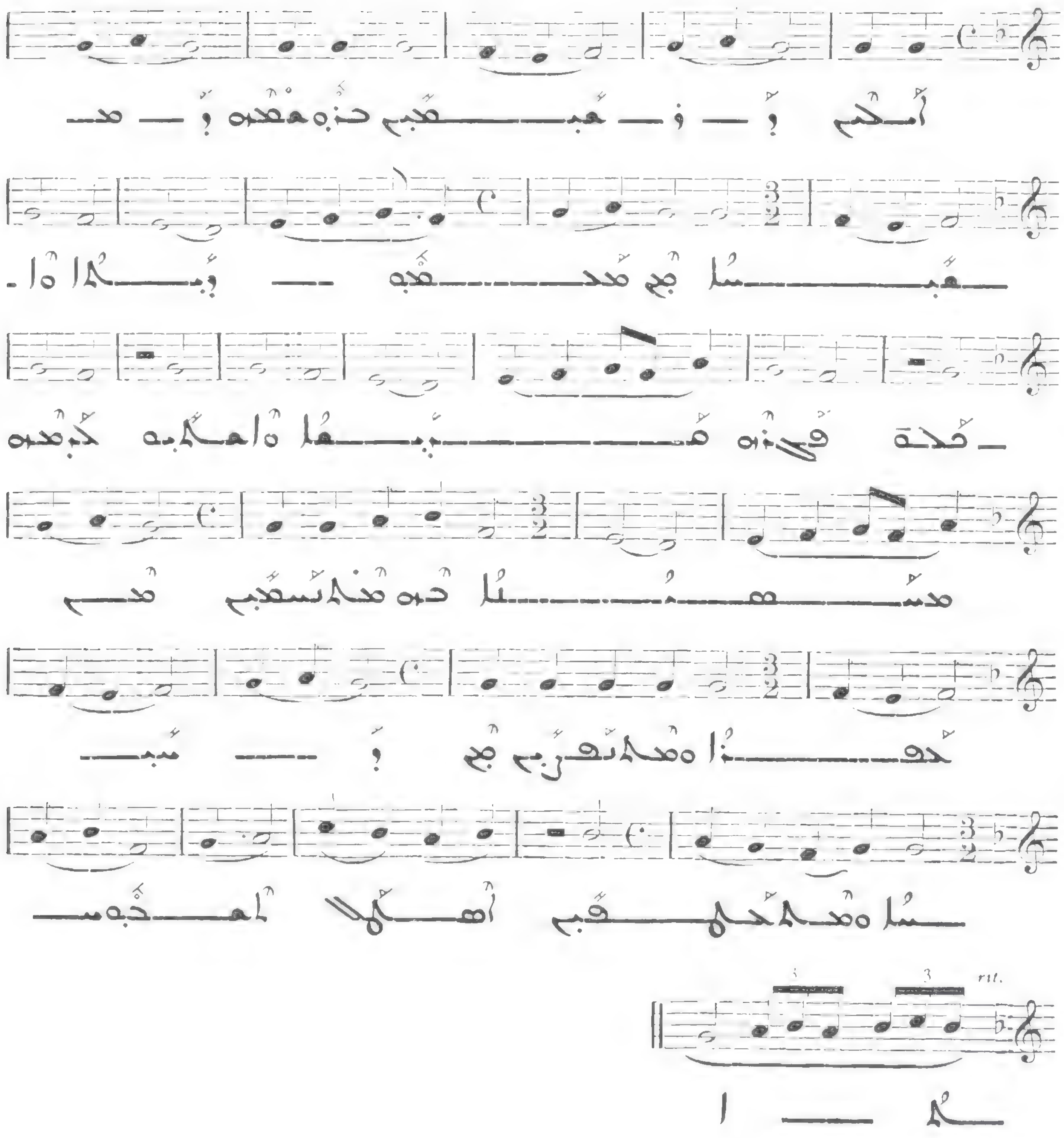


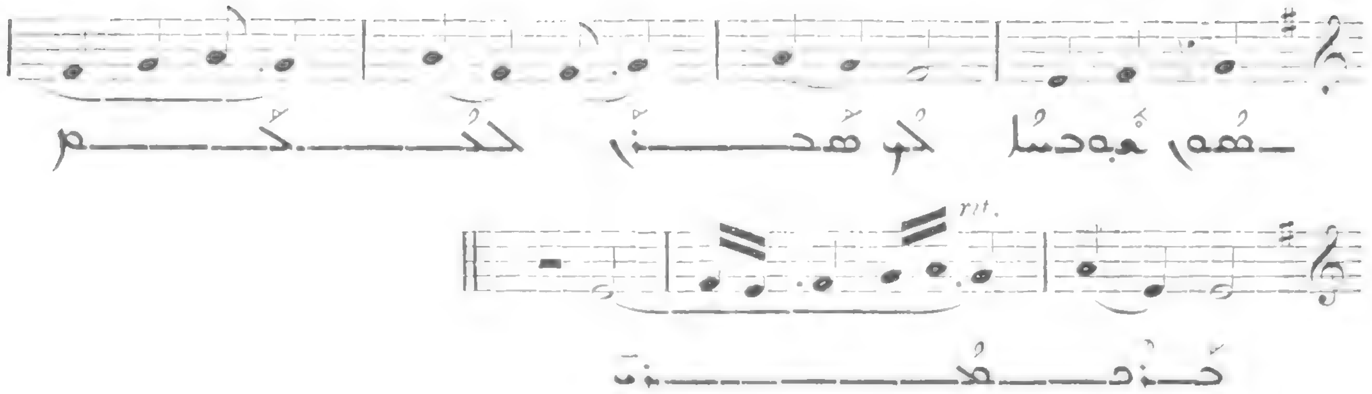


374 ܩܠܐ ܕܠܡܥܡܕܝܬܐ ܙܘܓܐ : ܐ

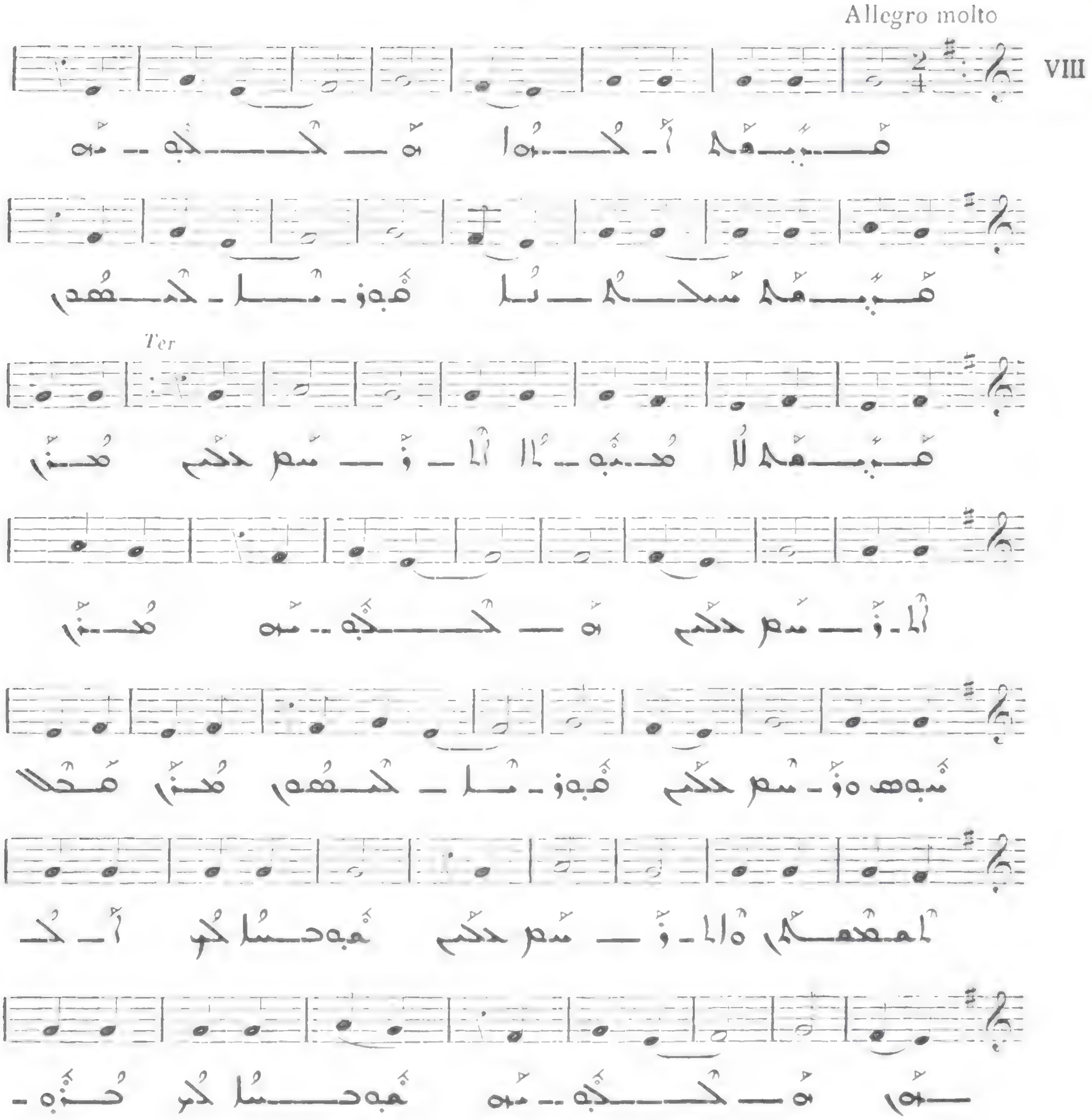
Presto

I



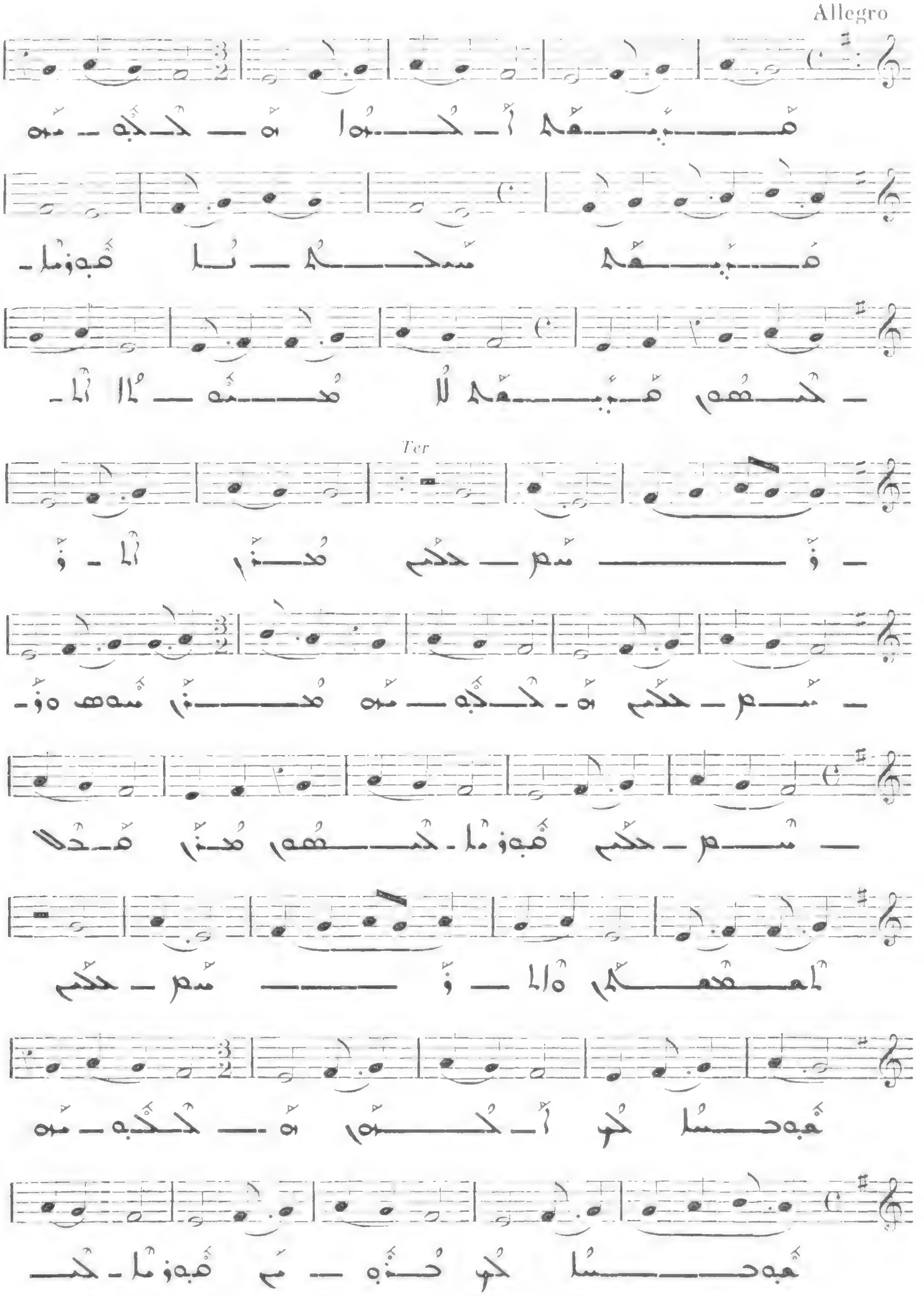


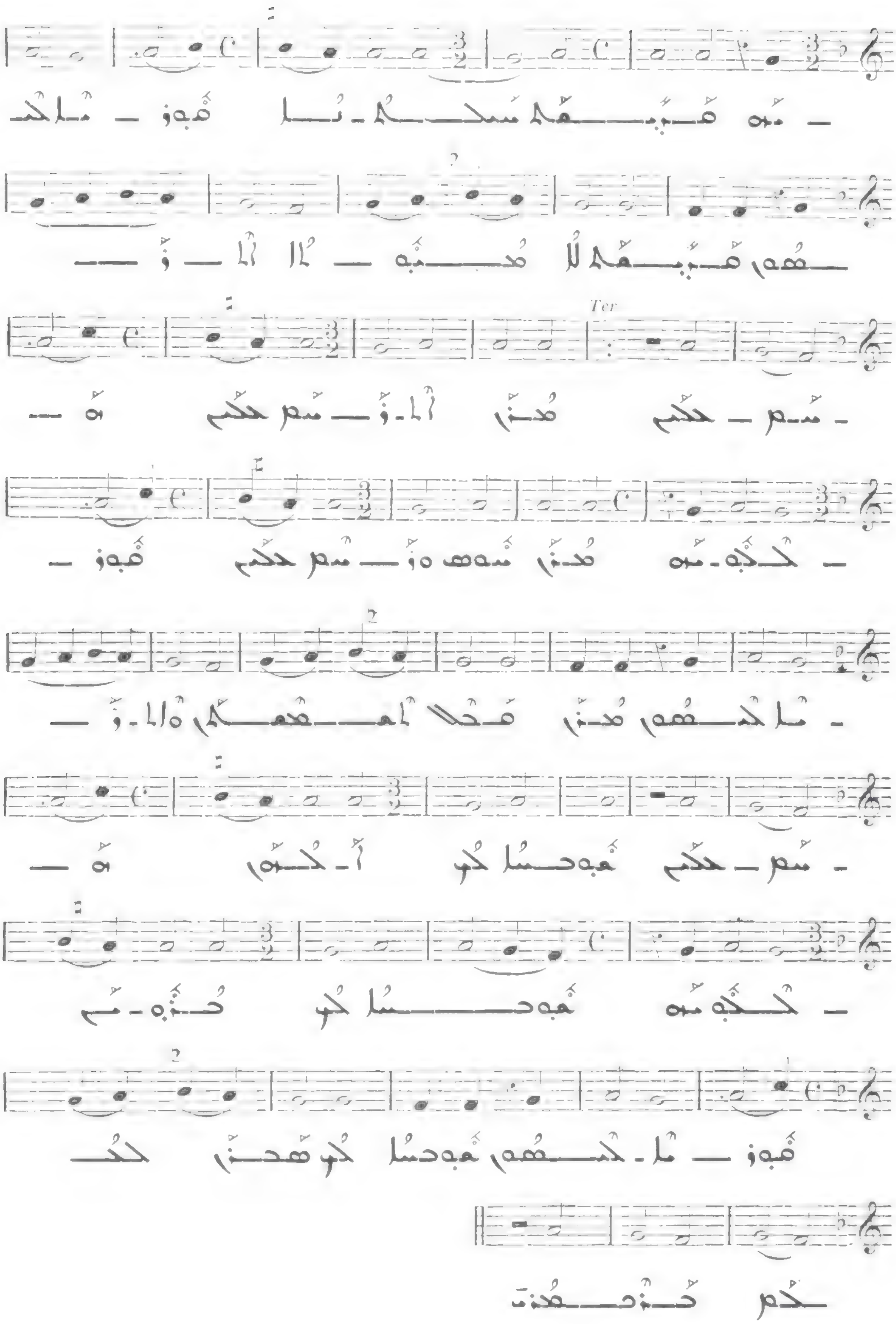
373

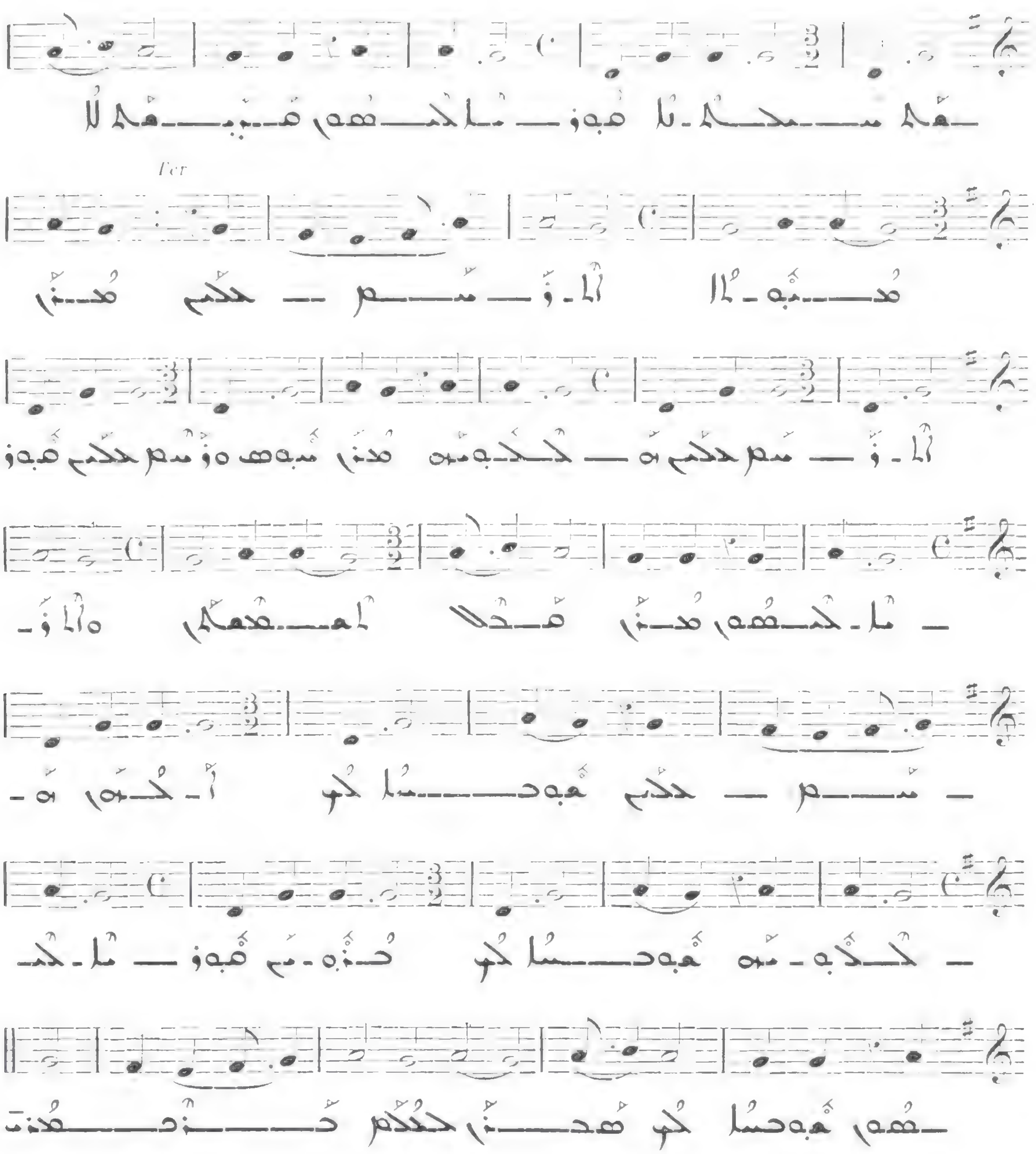


ܐ

372[2]




Ter

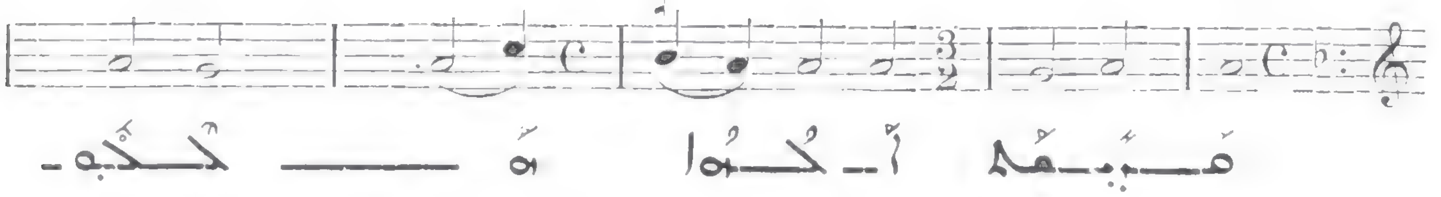


ܘ

371

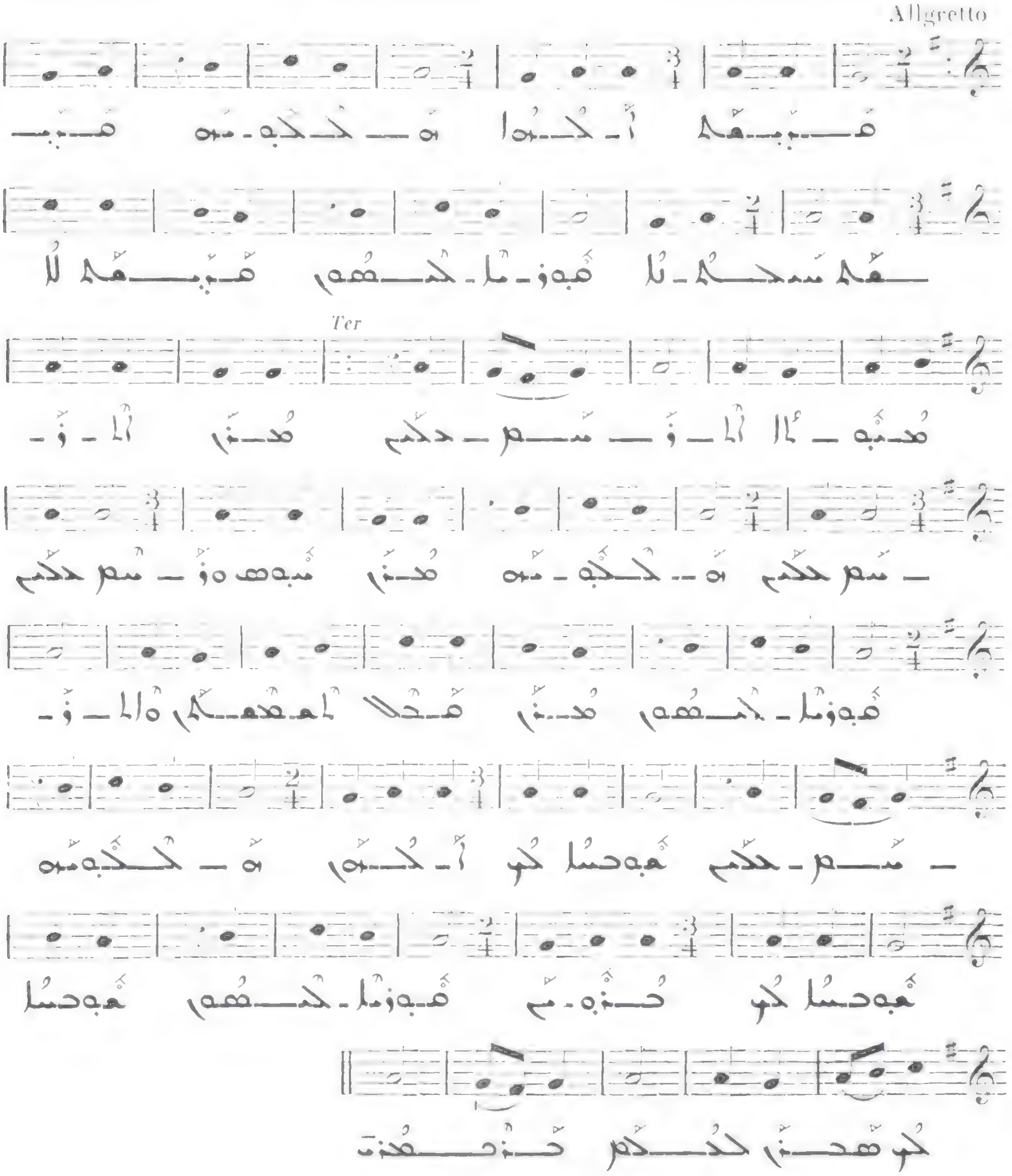
Allegro molto

VI



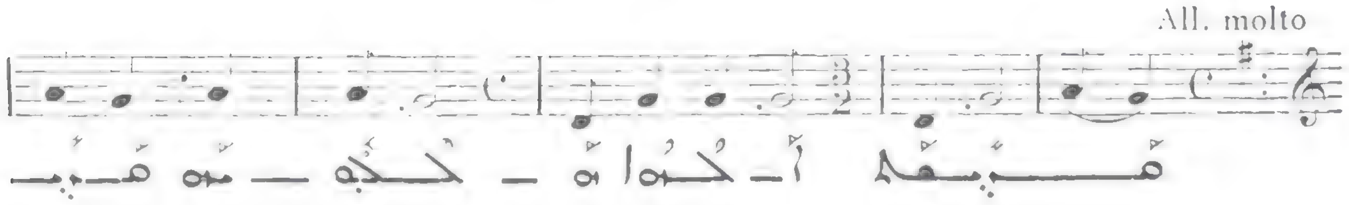
369

ܘ



370

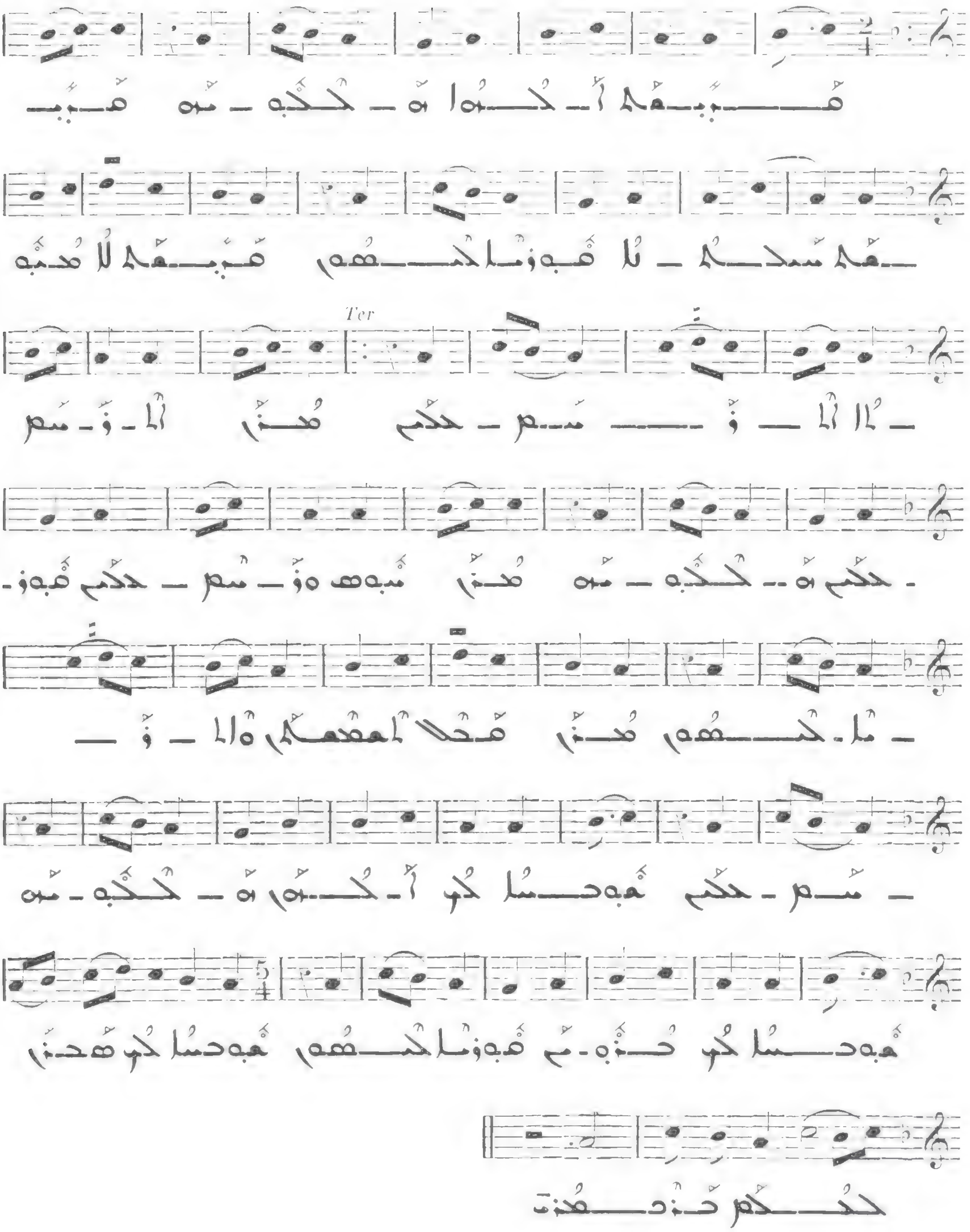
ܗ



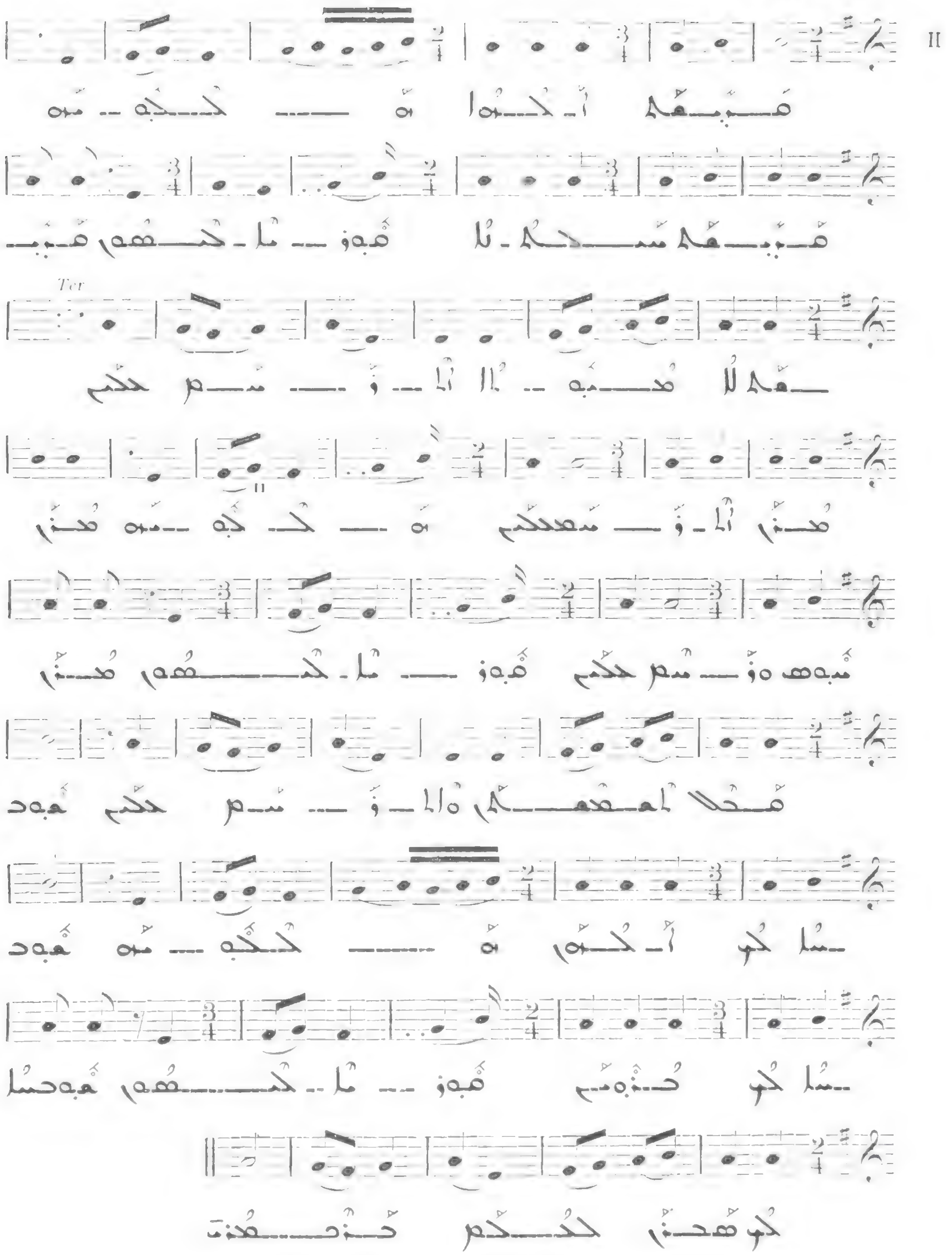
368

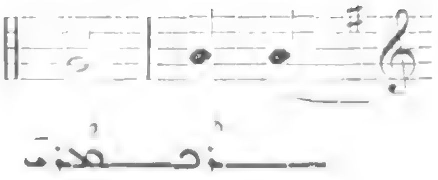
Allegro moderato

III

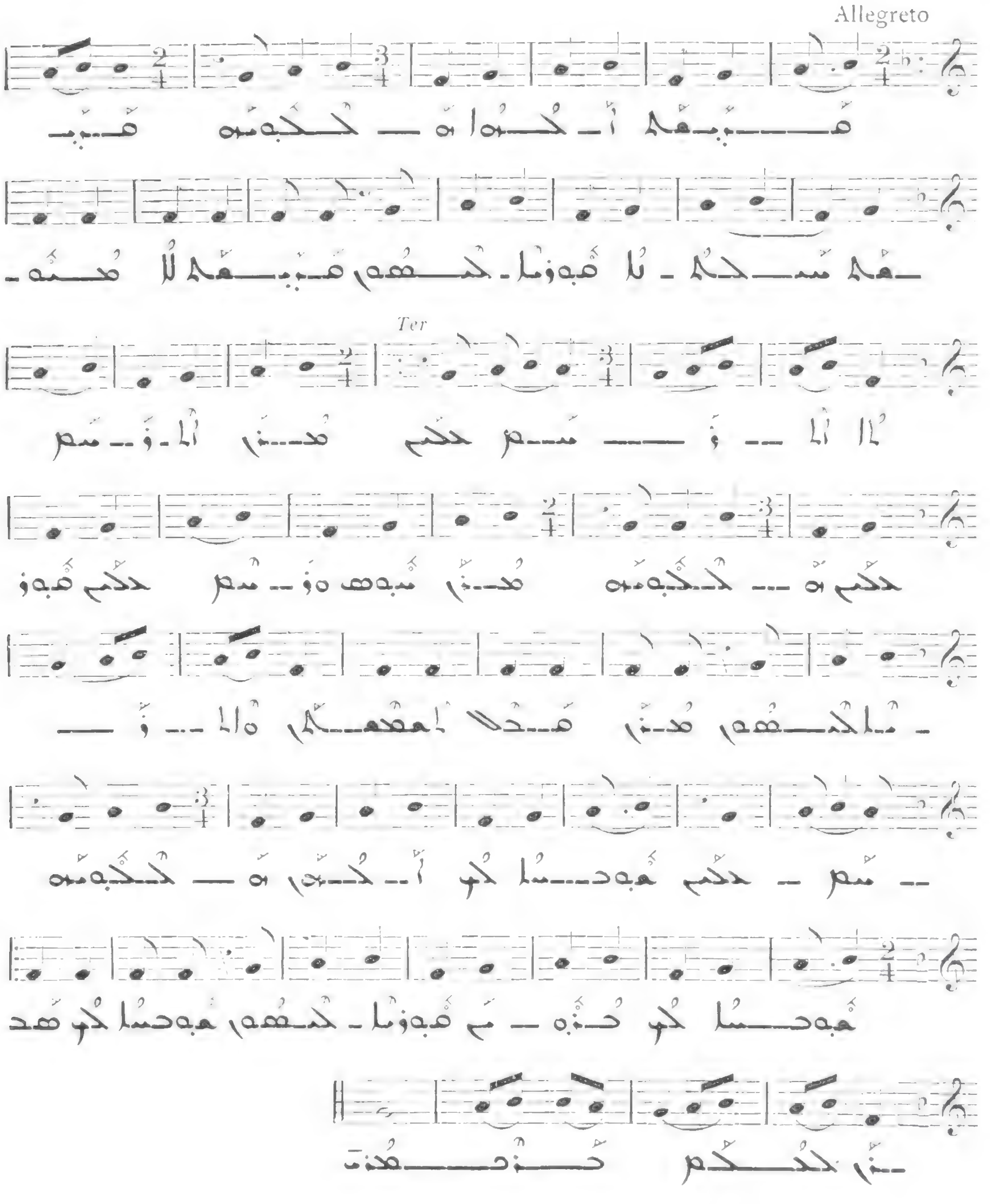


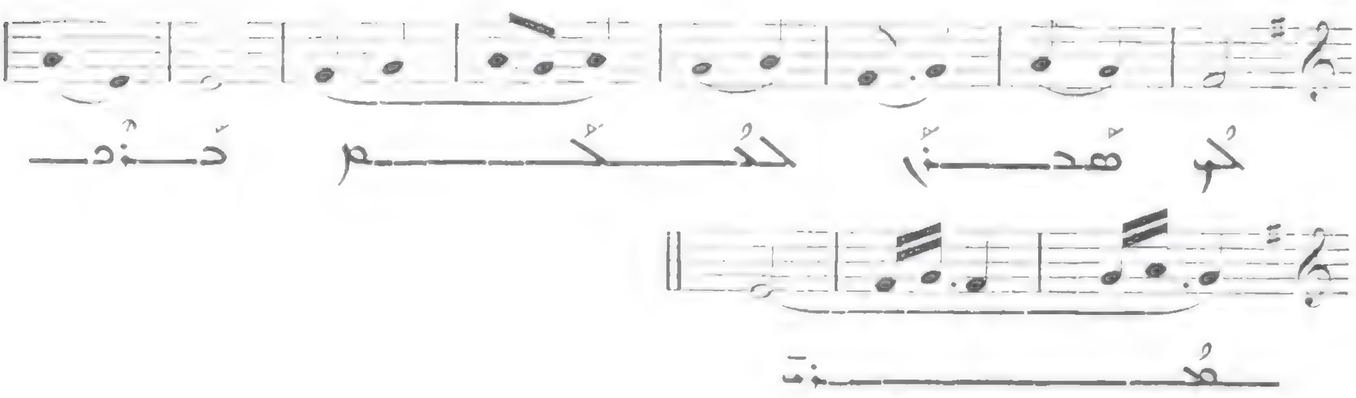
367



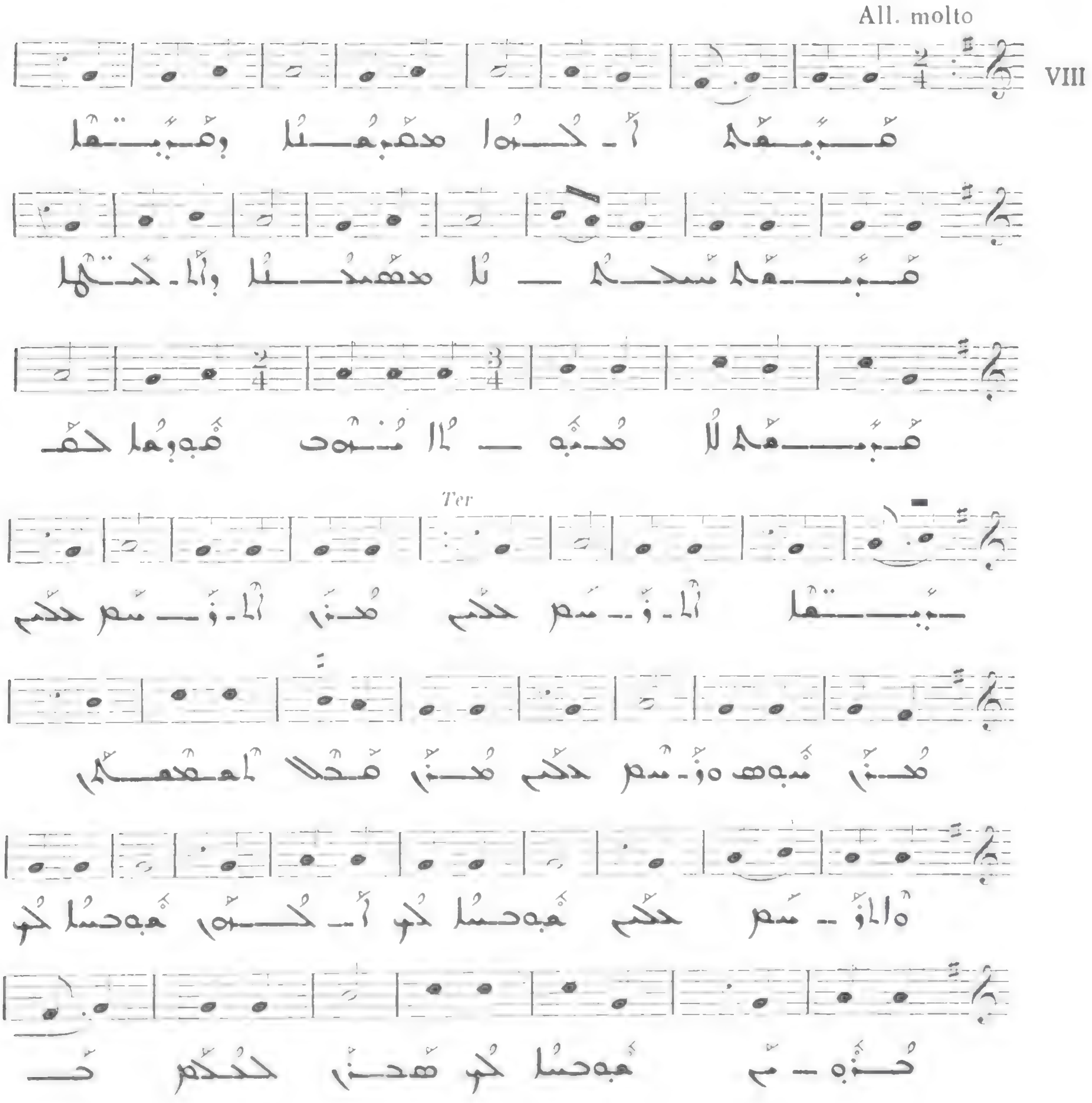


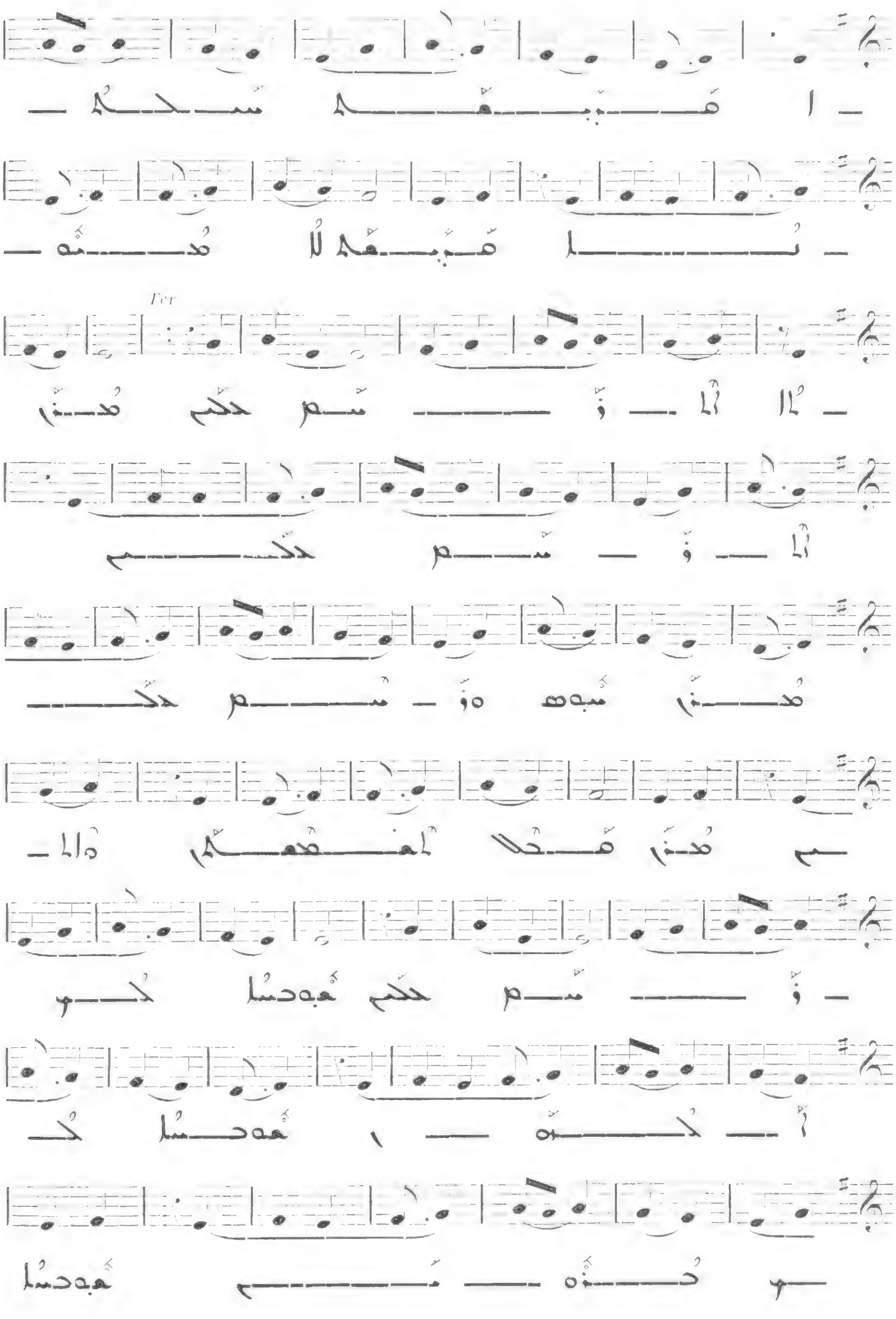
366 ܩܕܝܫܬ ܐܠܗܐ ܕܪ̈ܚܡܐ : ܐ



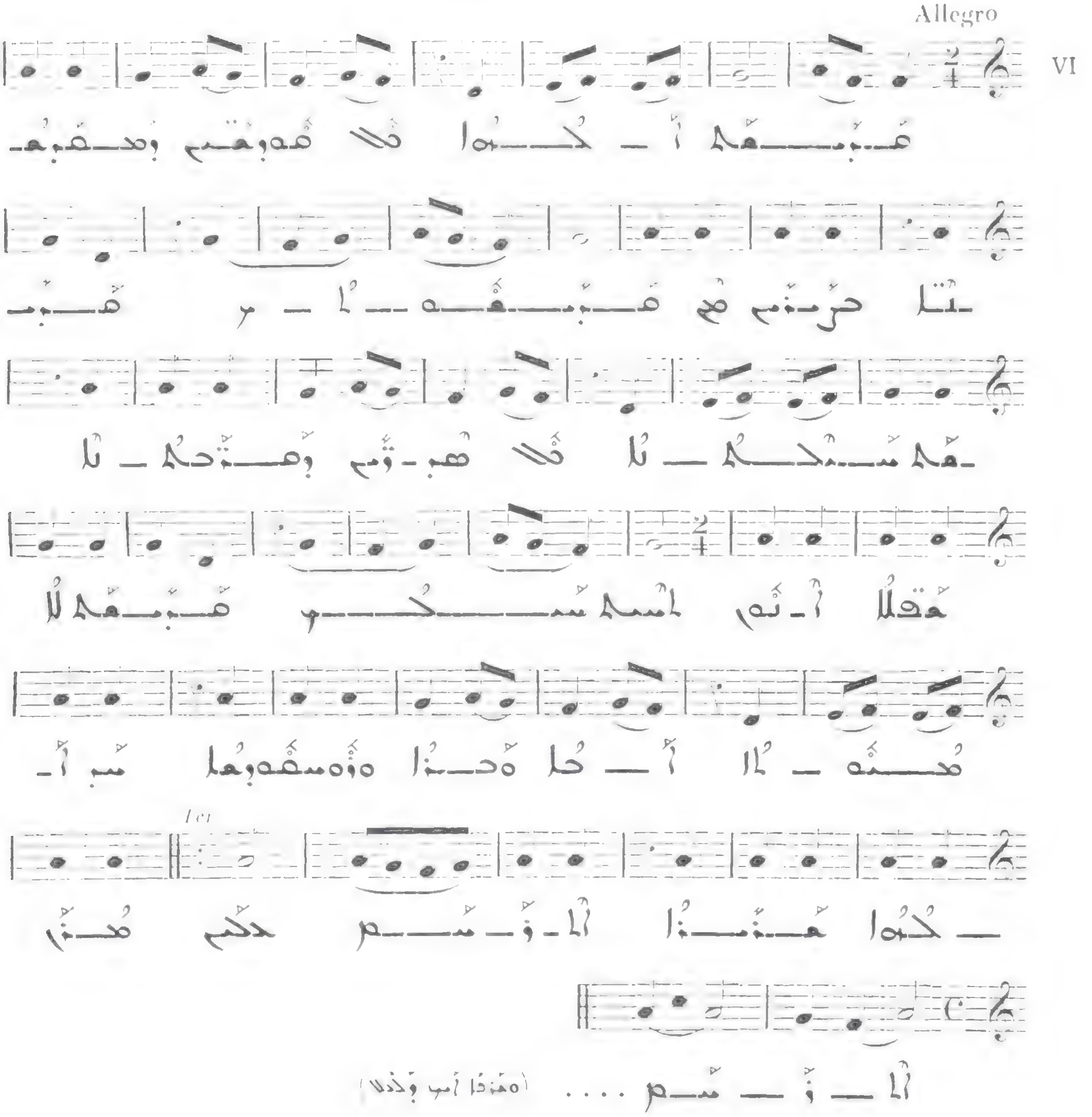


ܣ ܕܩܕ̈ܝܫܬܐ 365



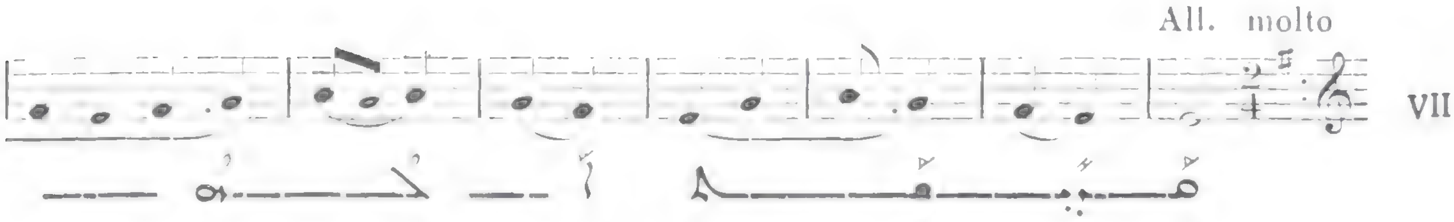


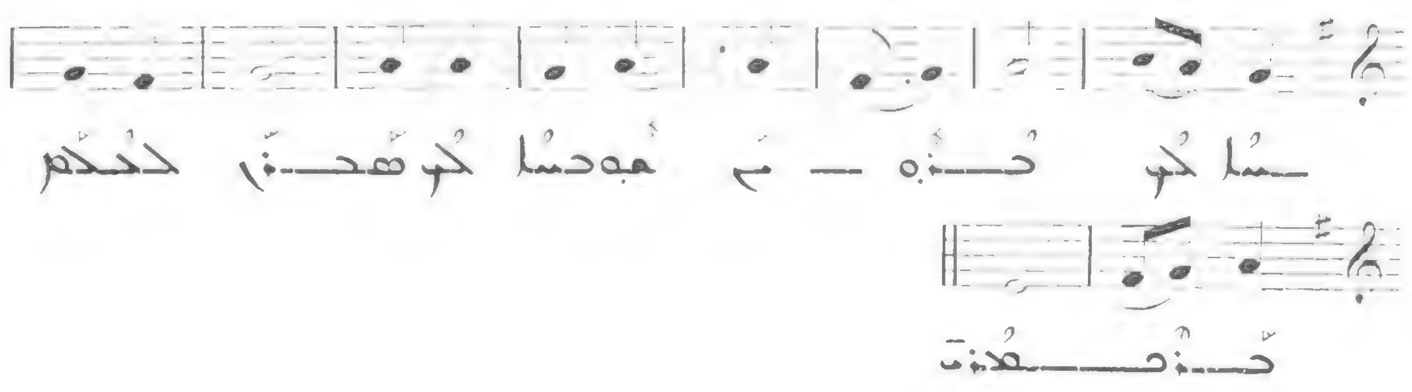
ܐܘܦ ܐܚܪܢܐ ܡܫܬܠܡܬܐ 363



1

364

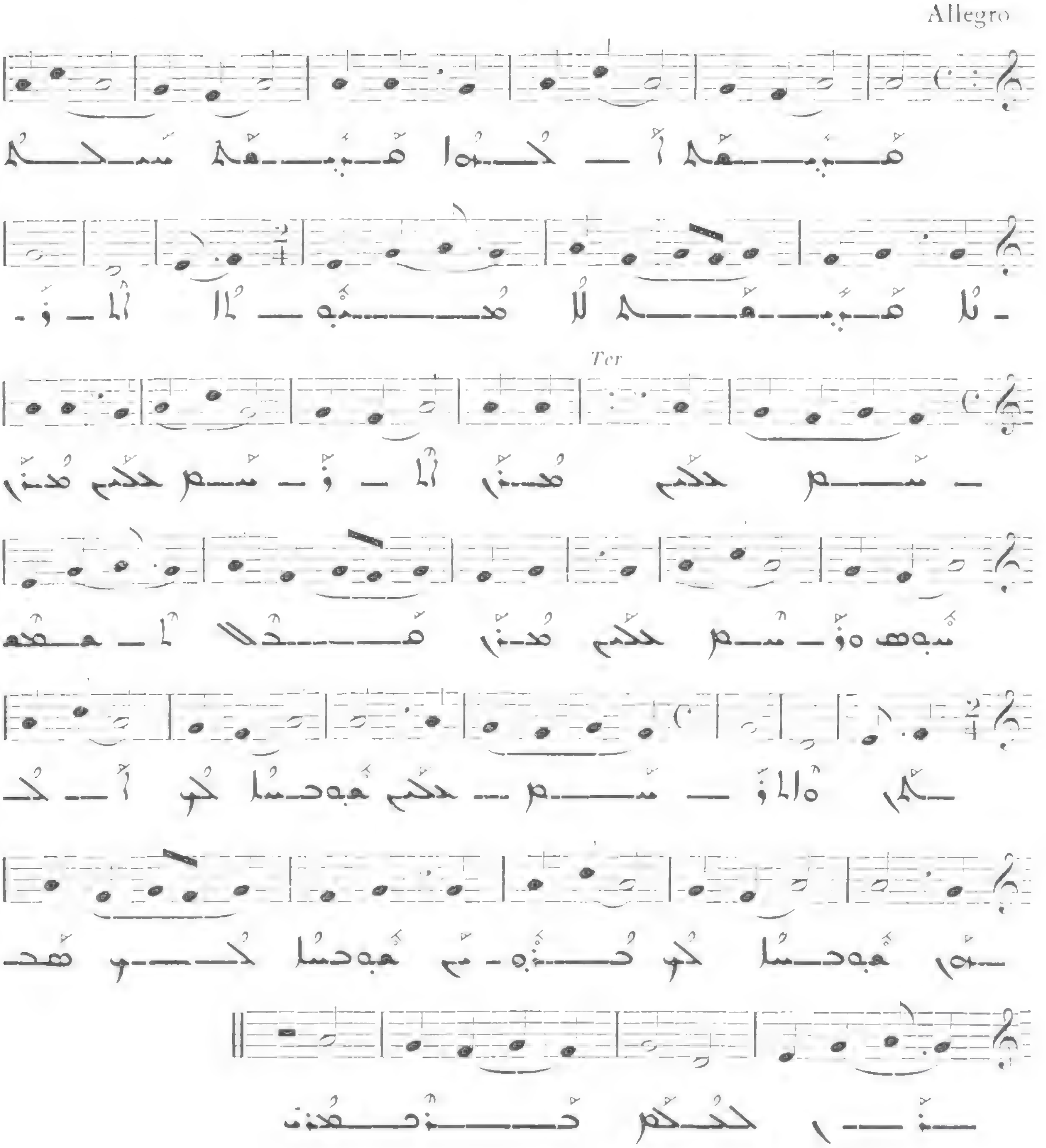


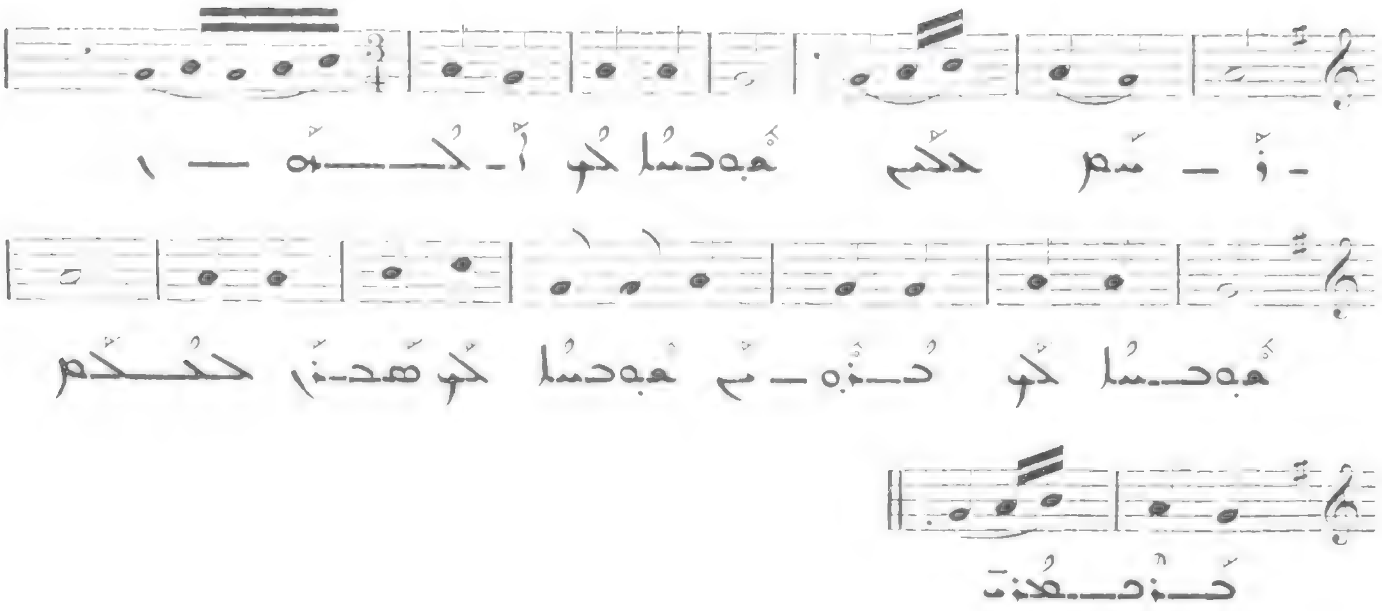


ܗ

362

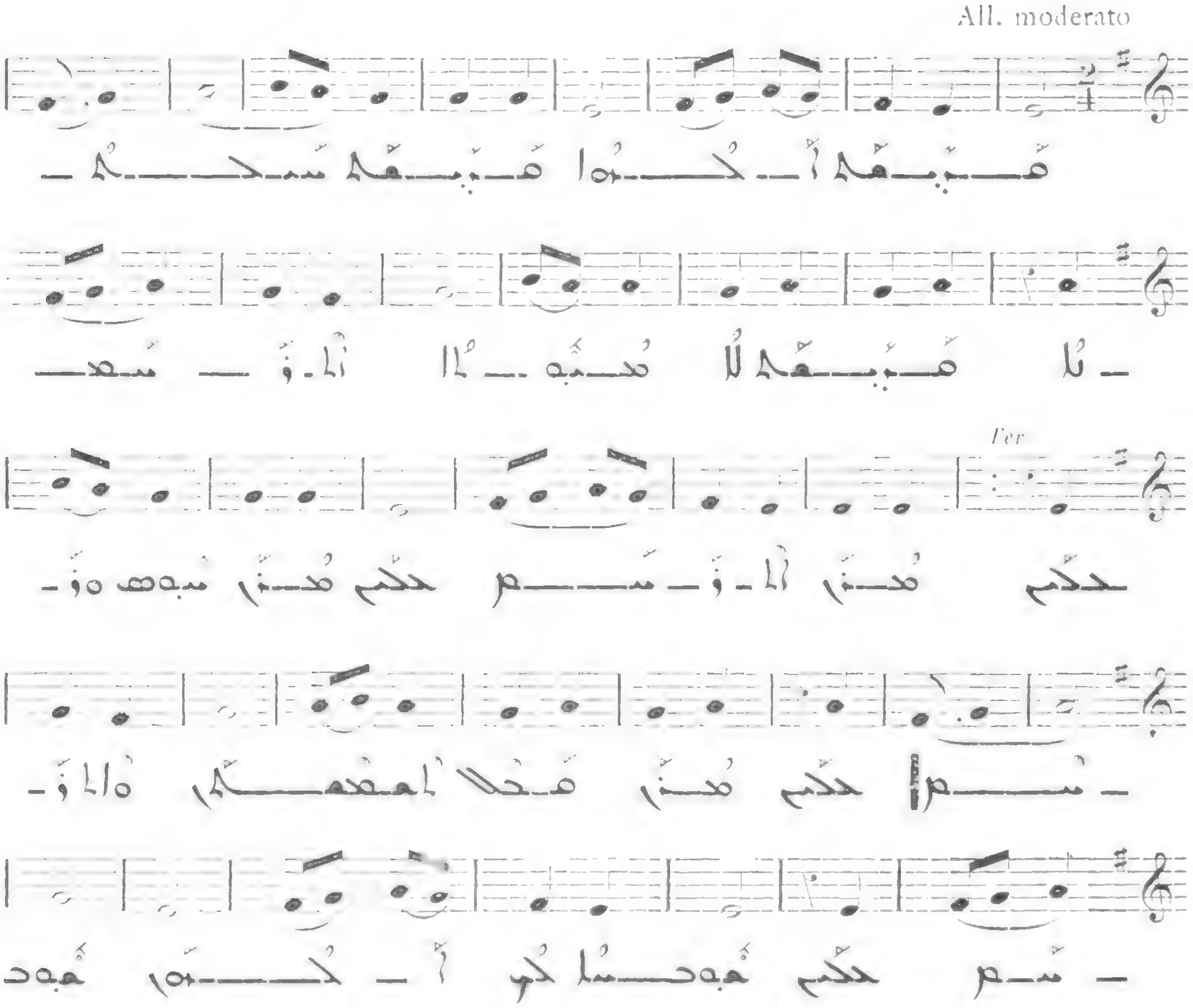
VI

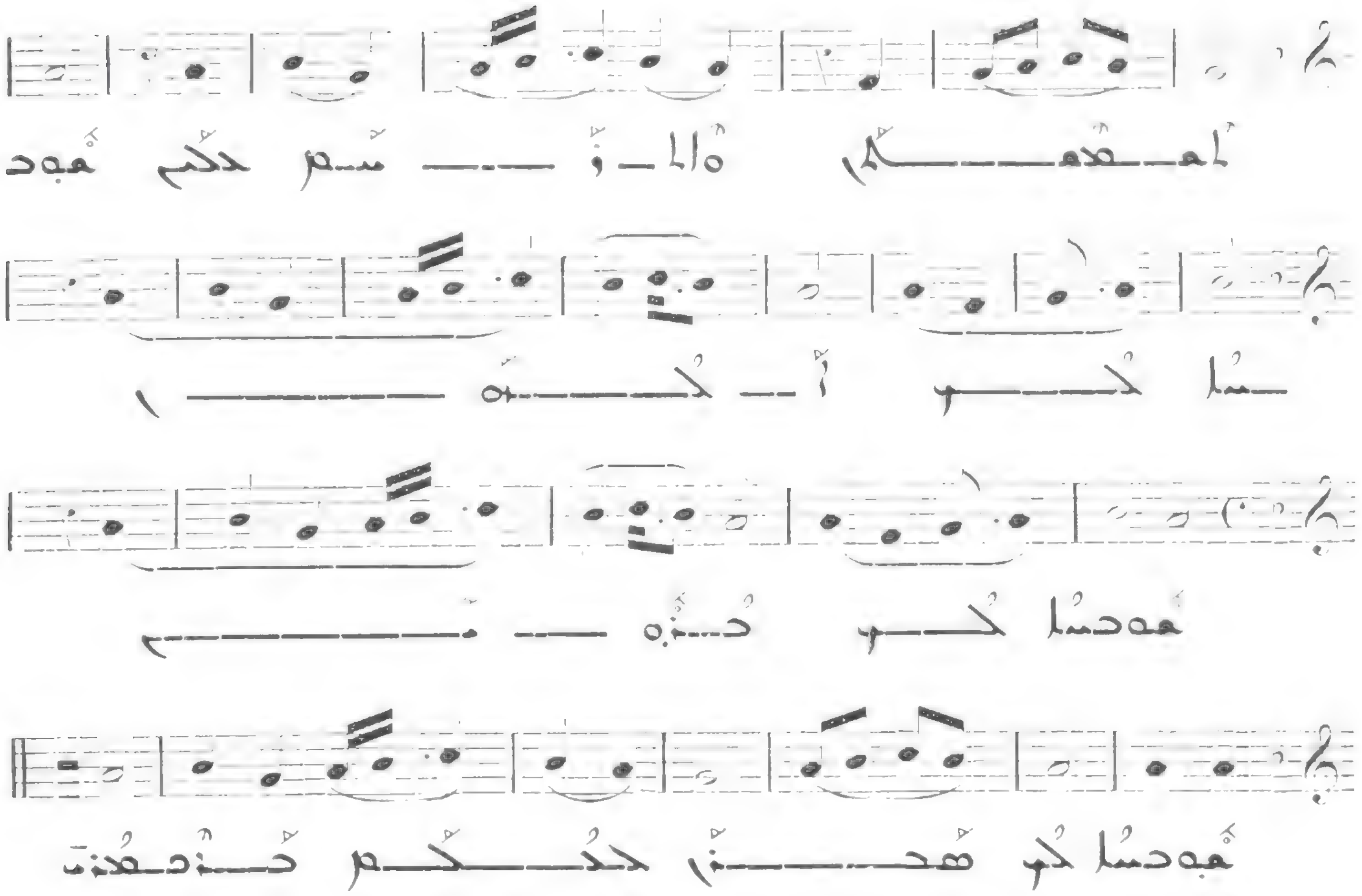




ܗ 361

V

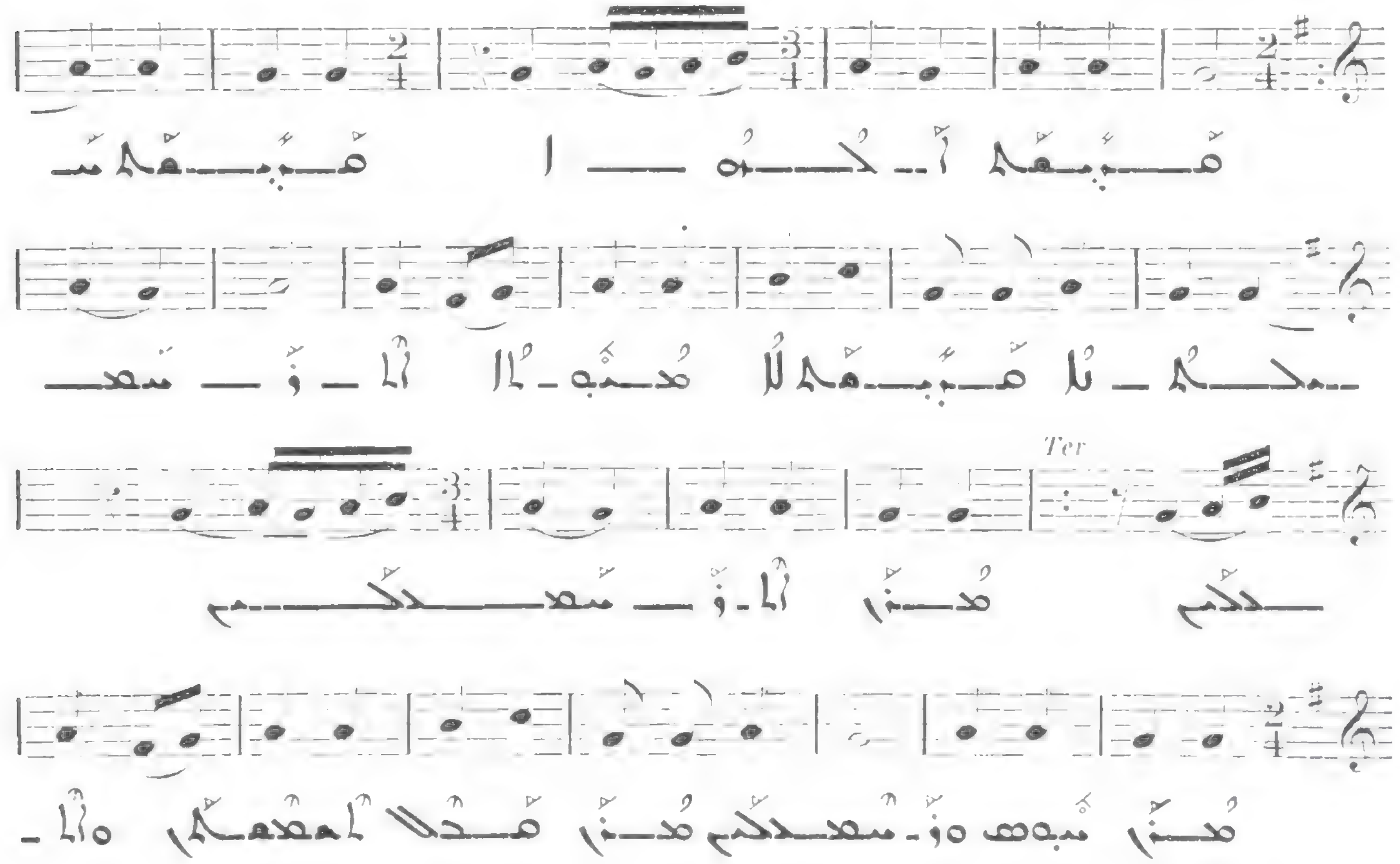


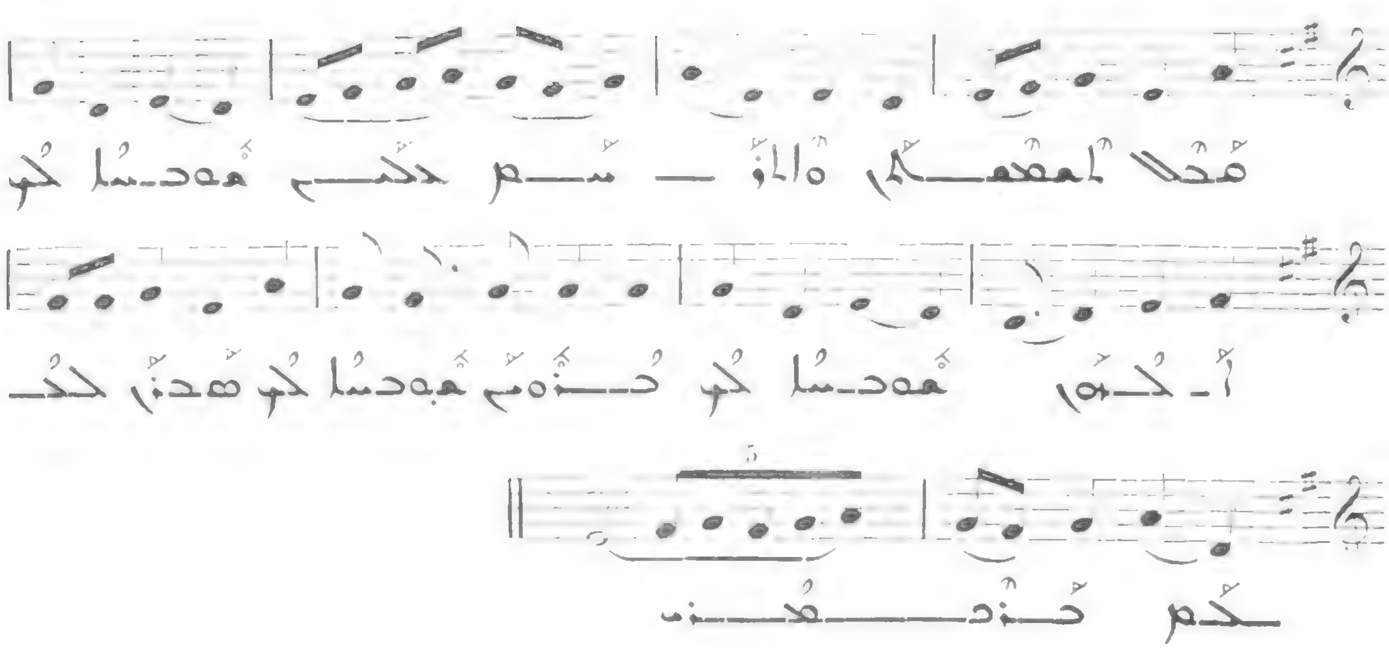


360

All. moderato

IV

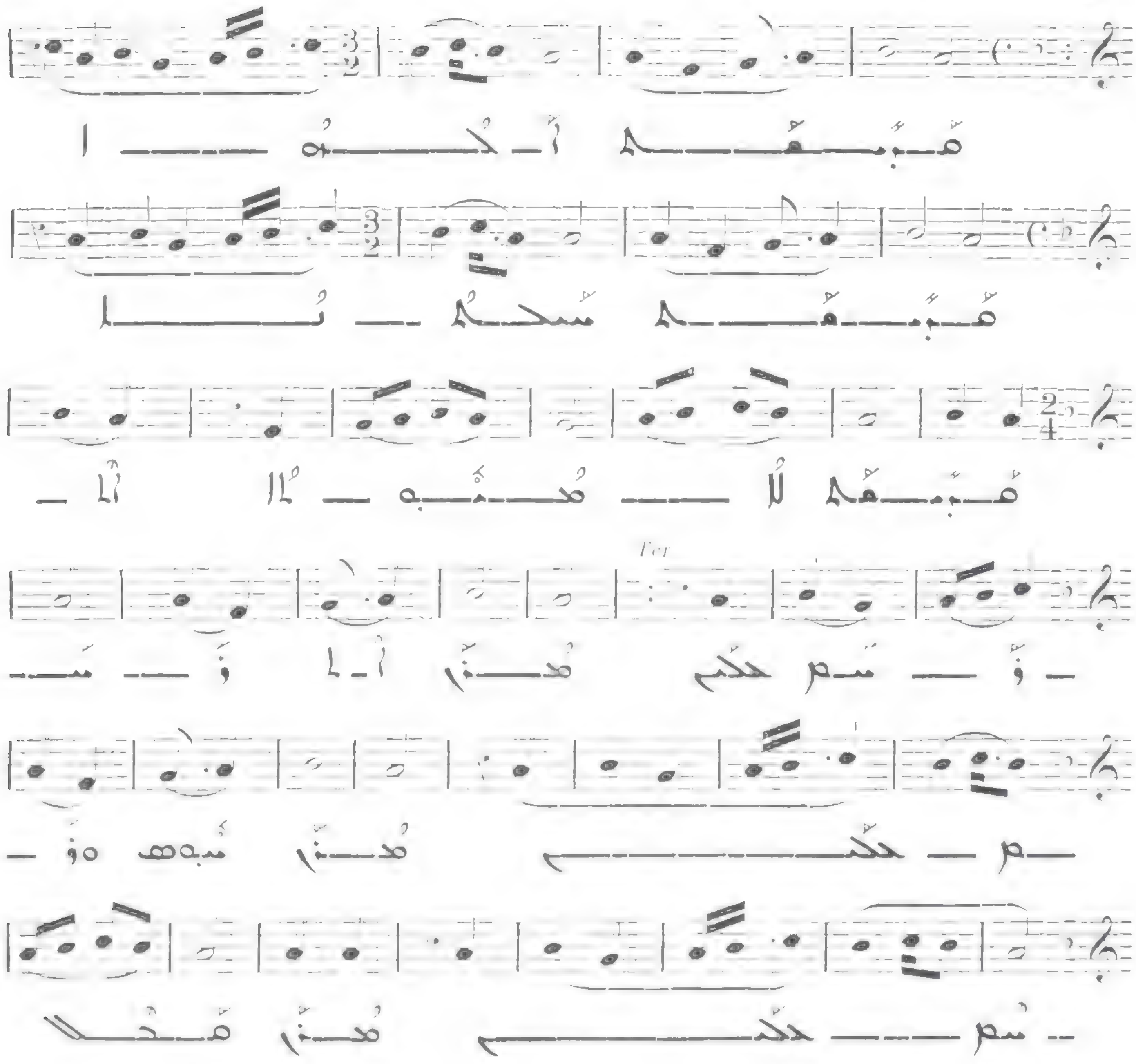


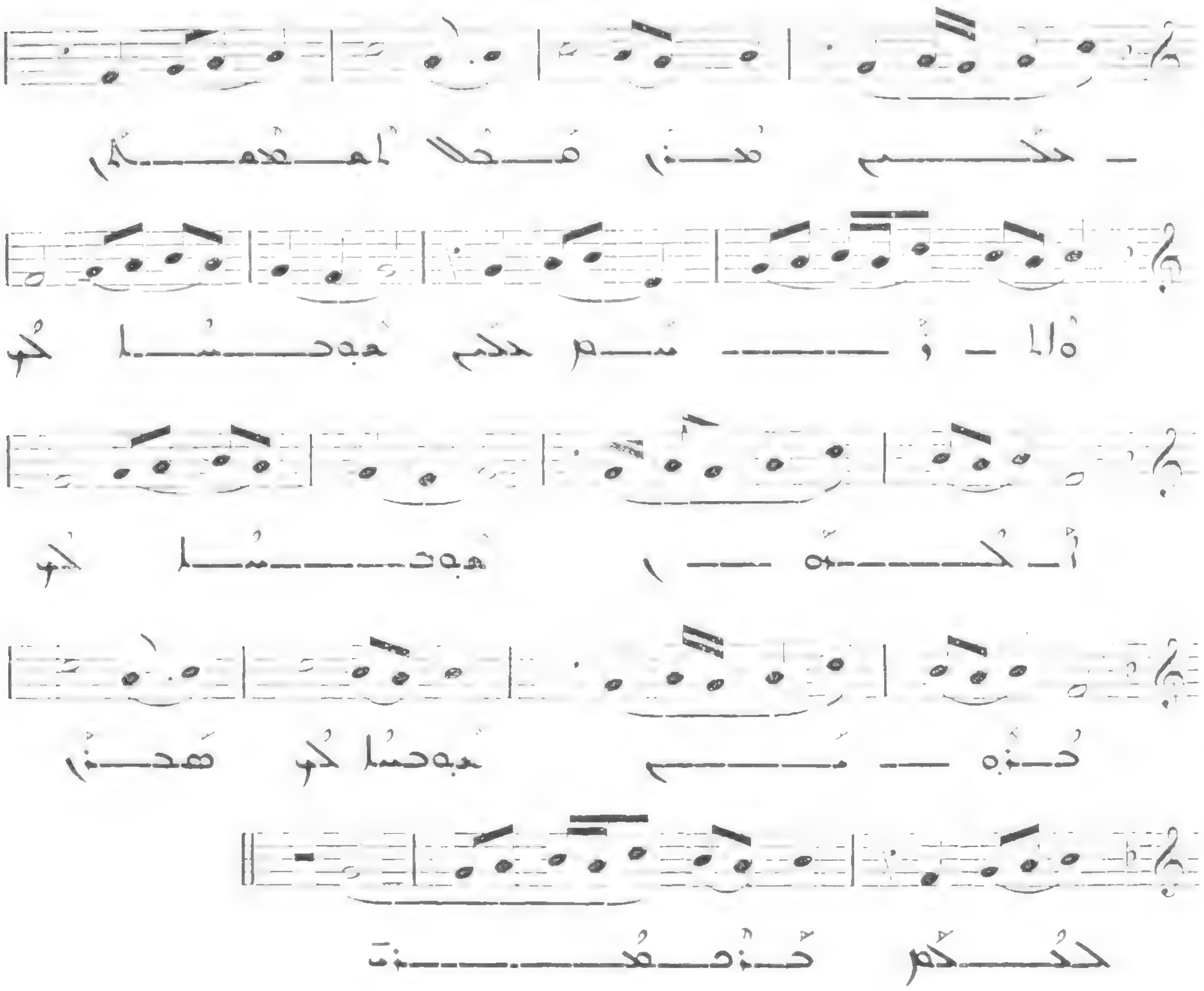


359

Allegro moderato

III



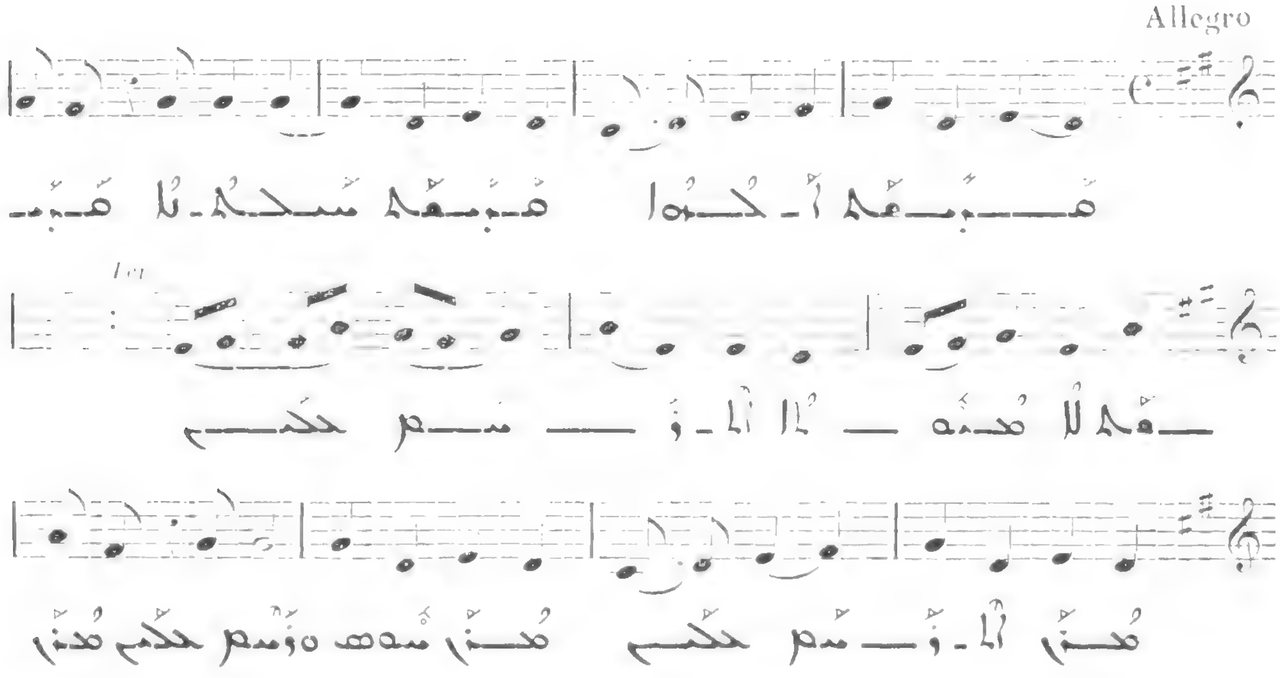


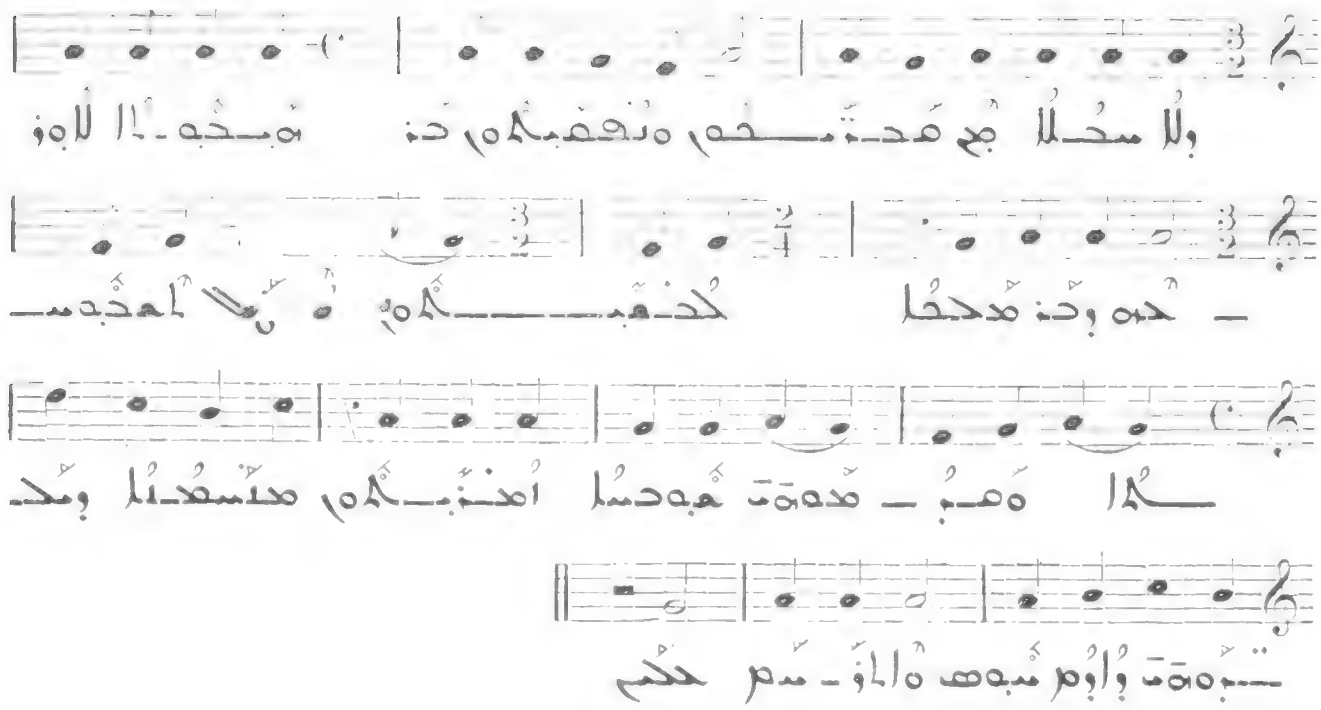
ܒ

358

Allegro

II

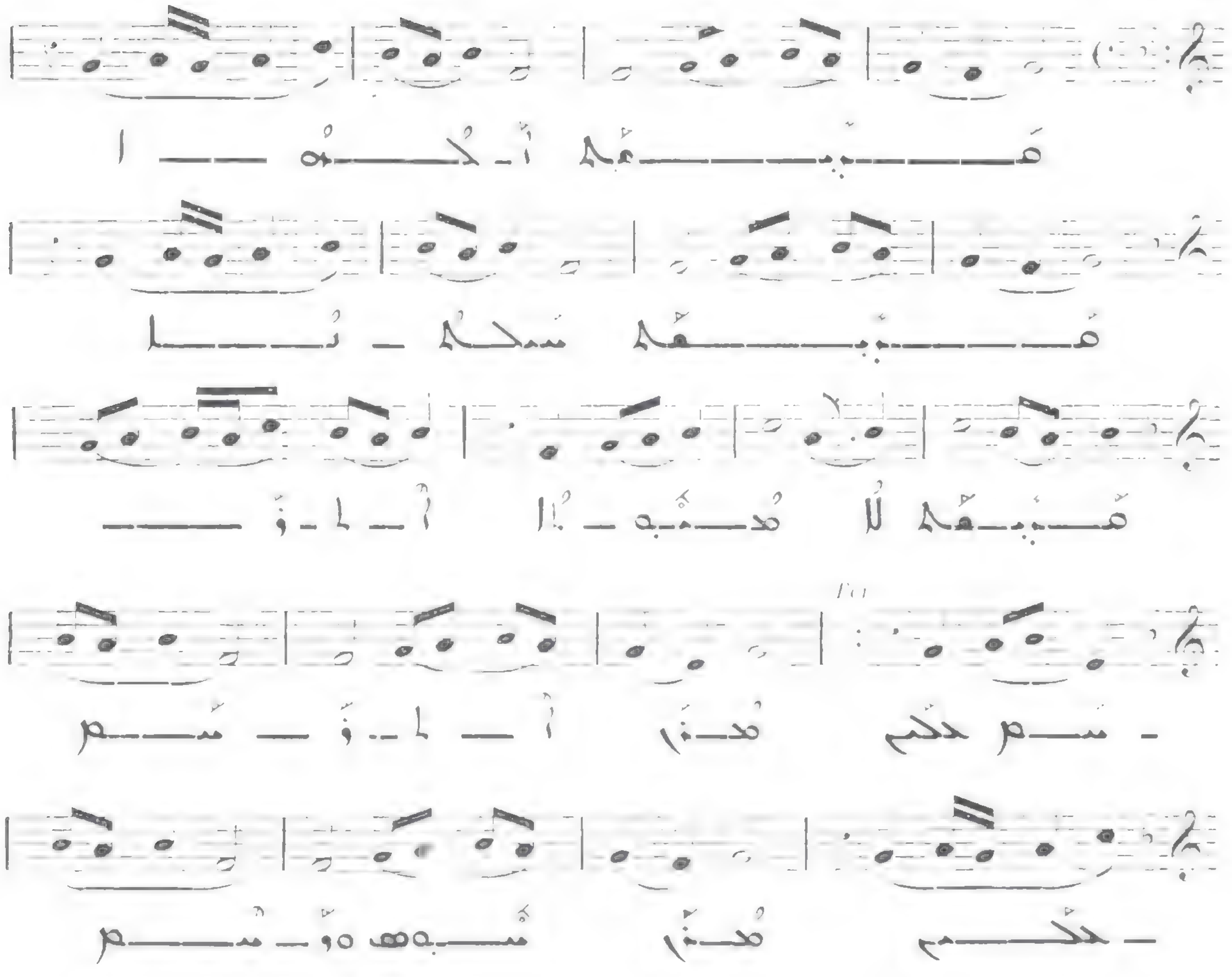




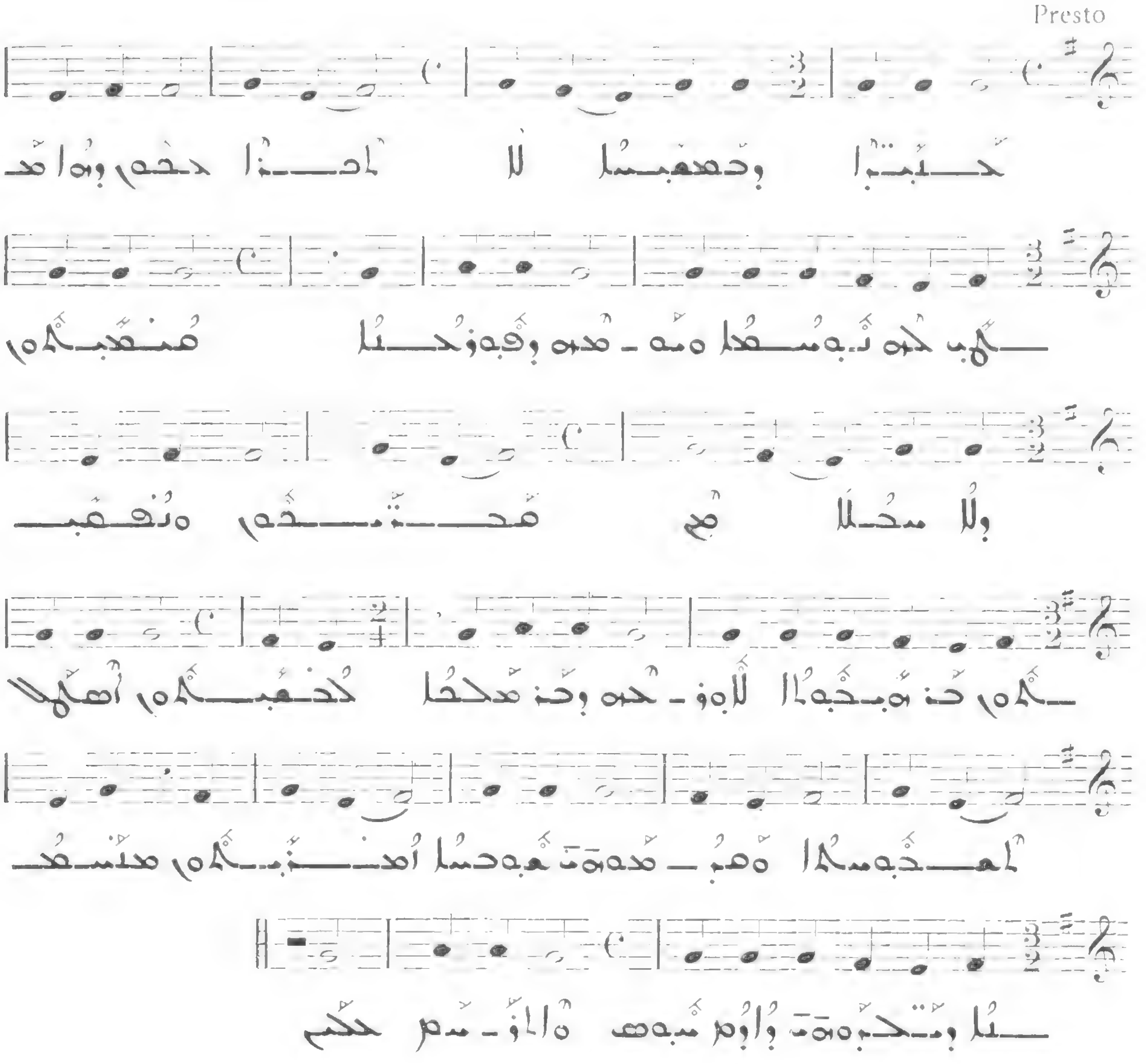
357

Allegro moderato

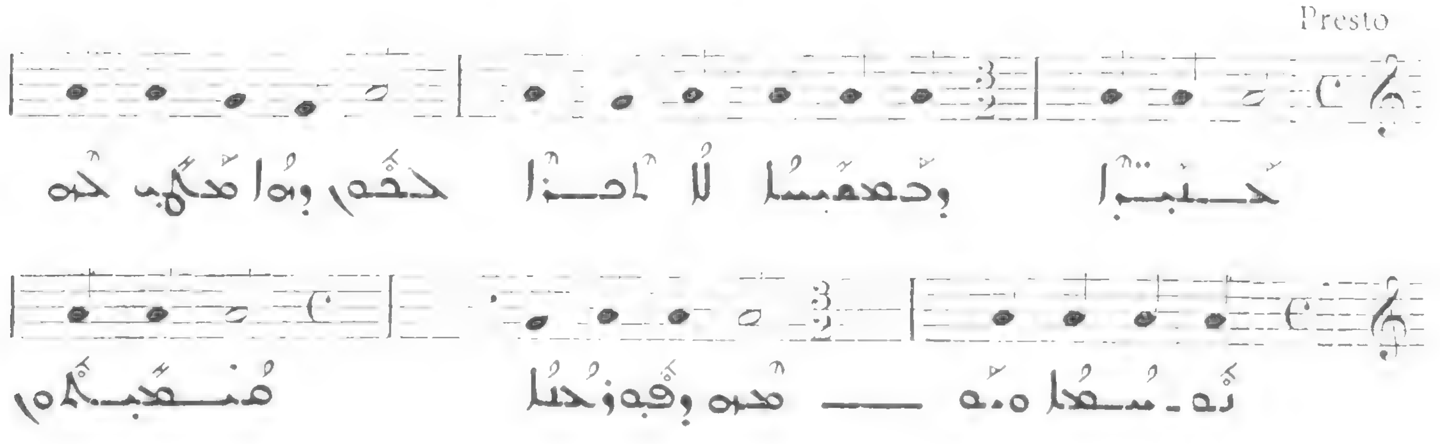
I



355

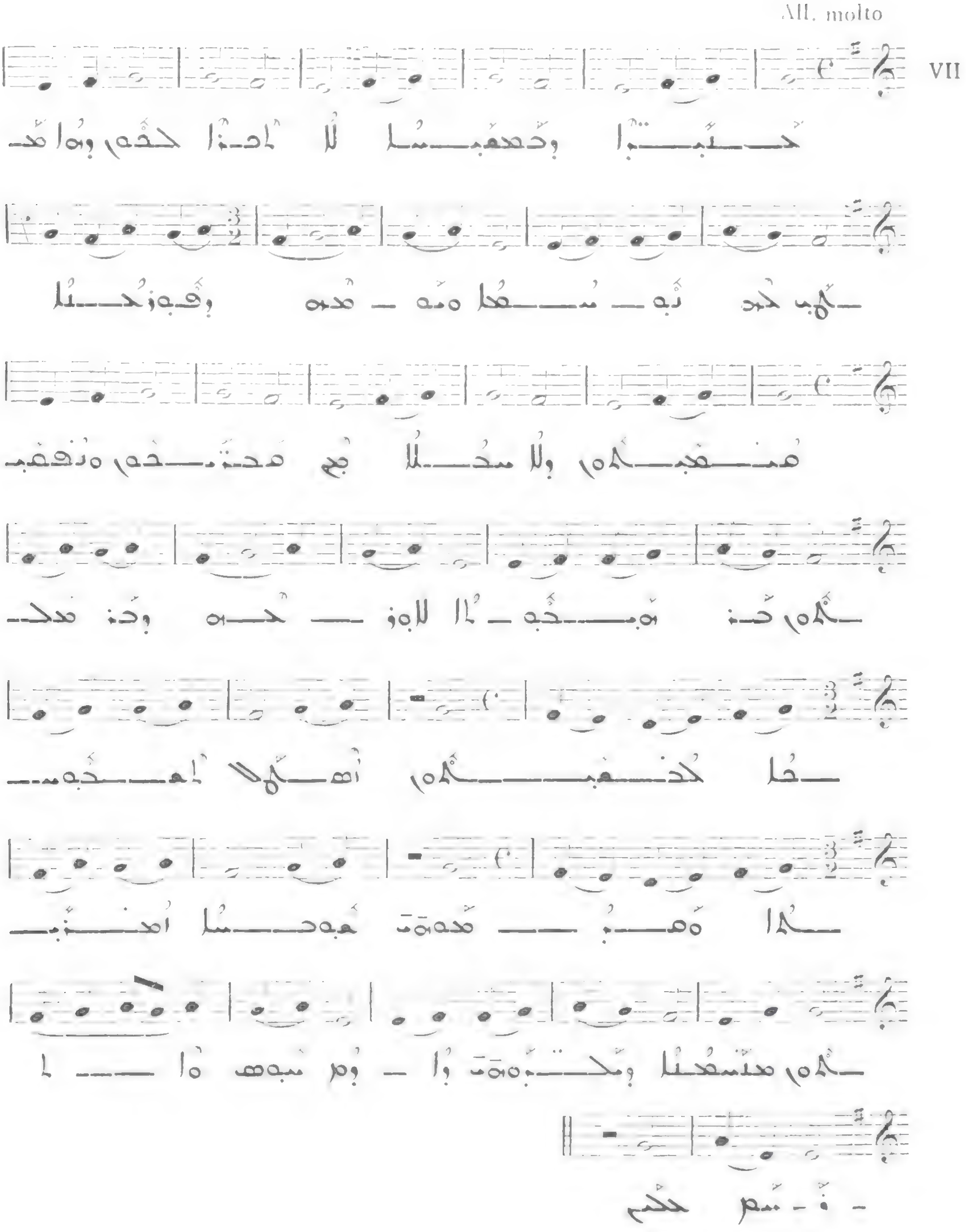


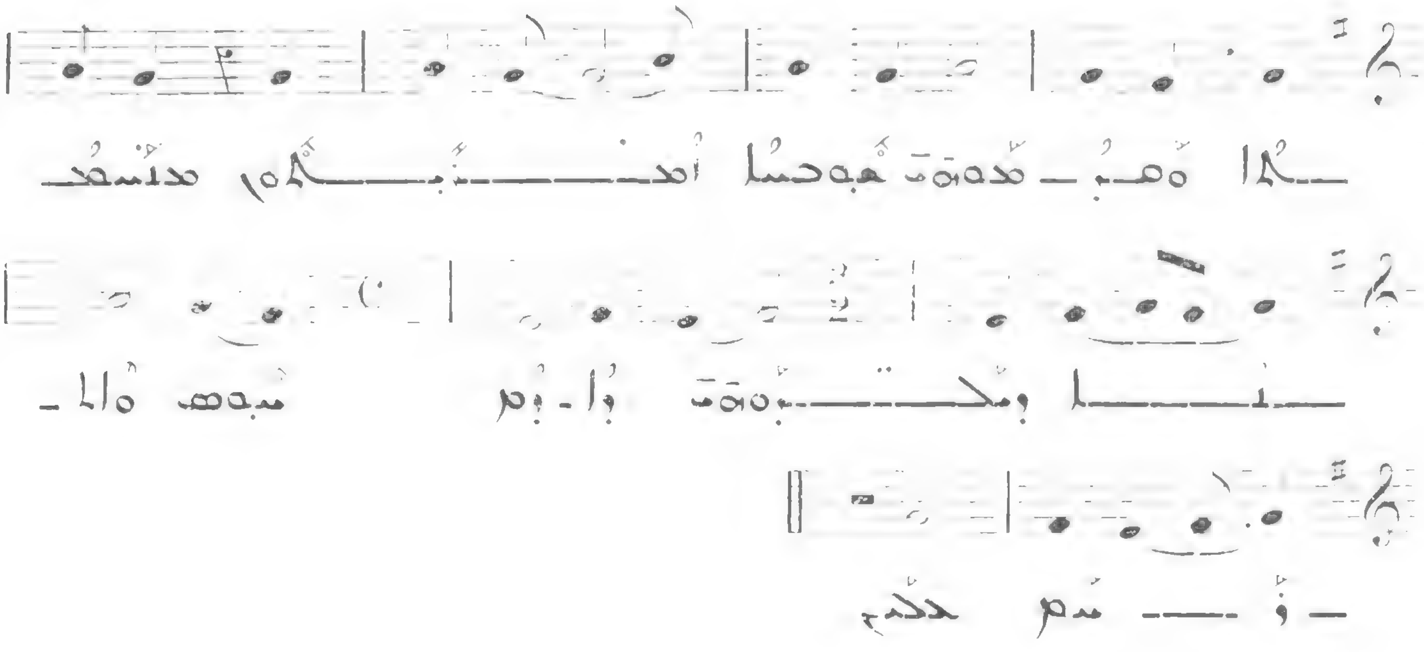
356



I

354



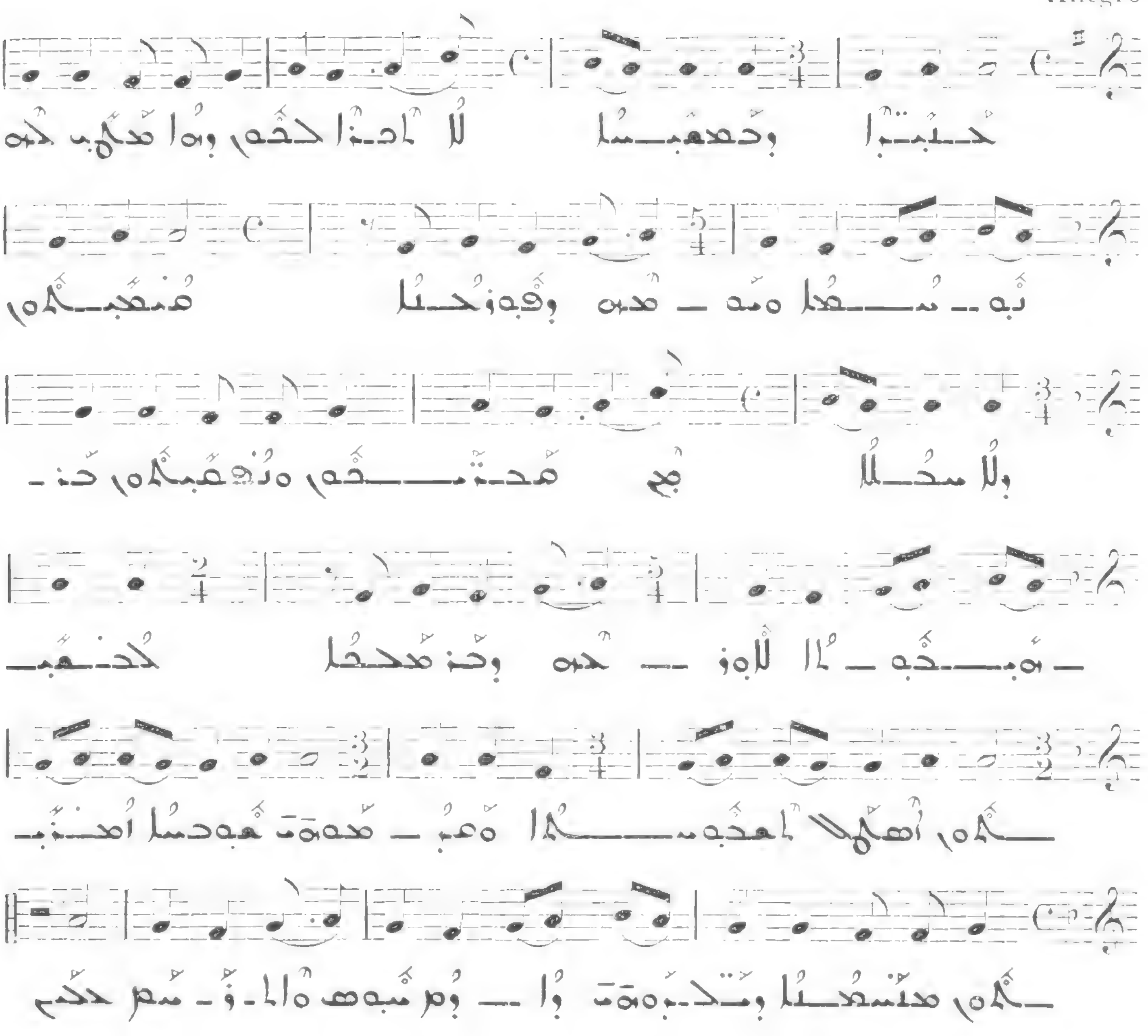


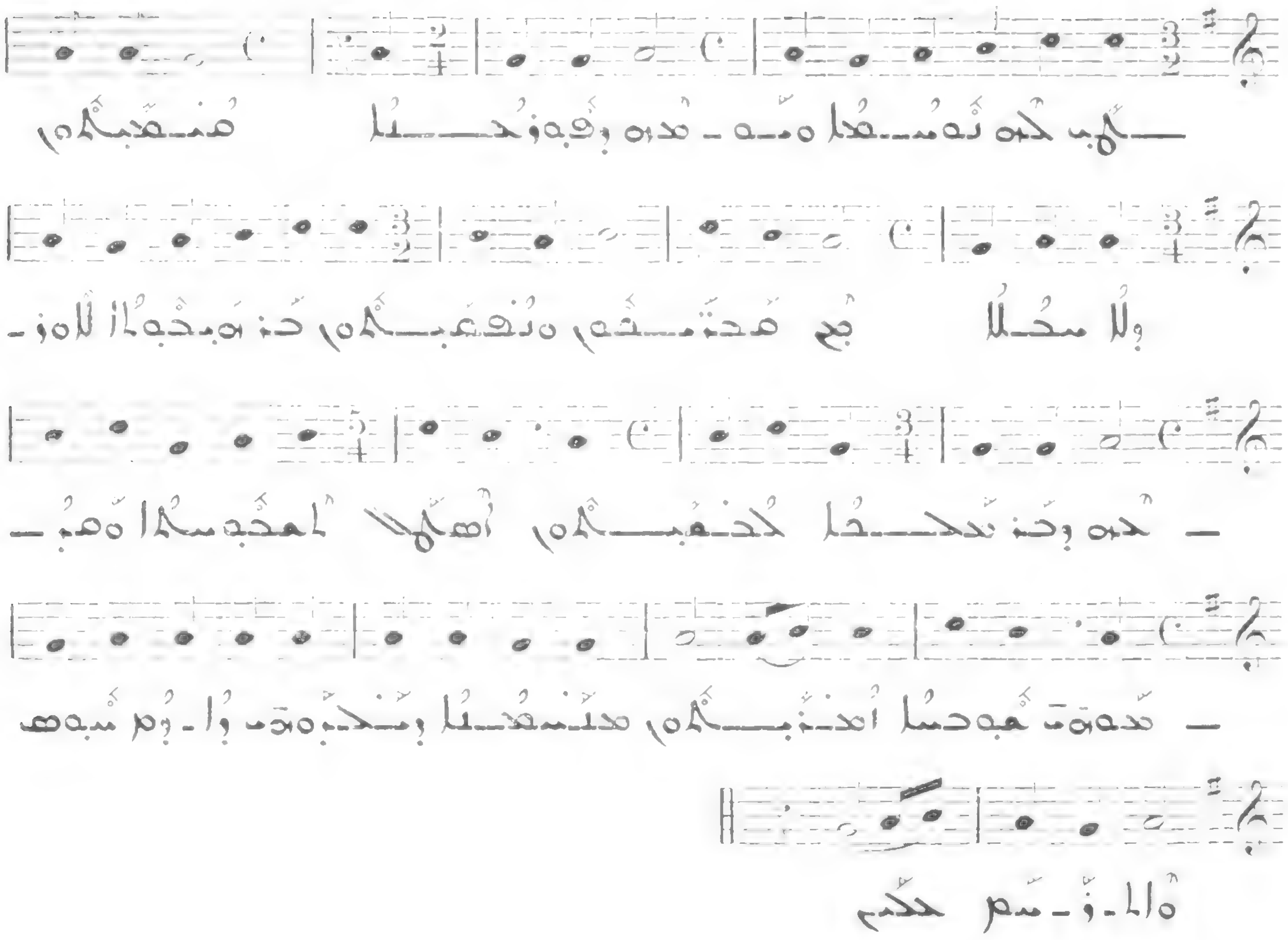
ܘ

353

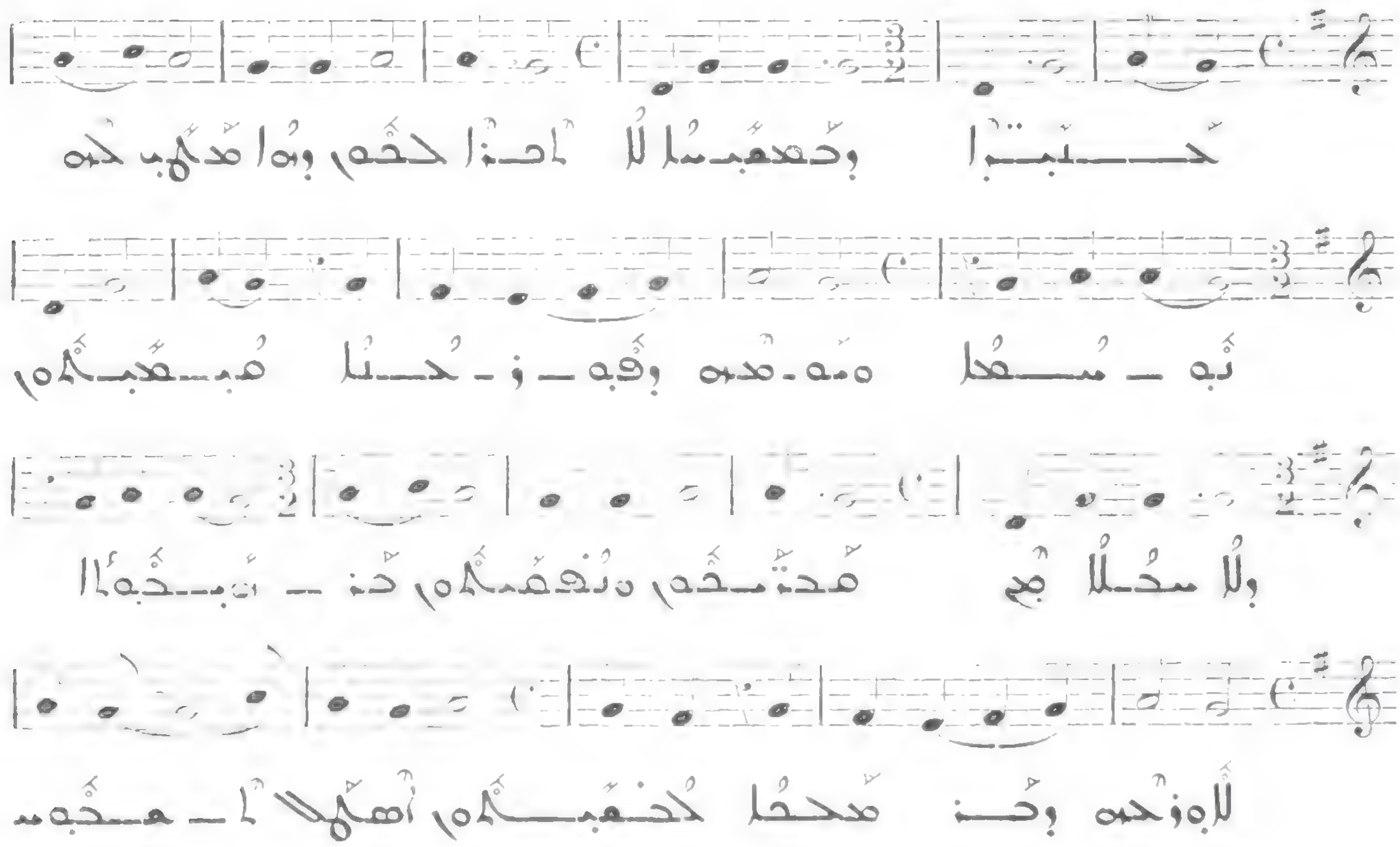
Allegro

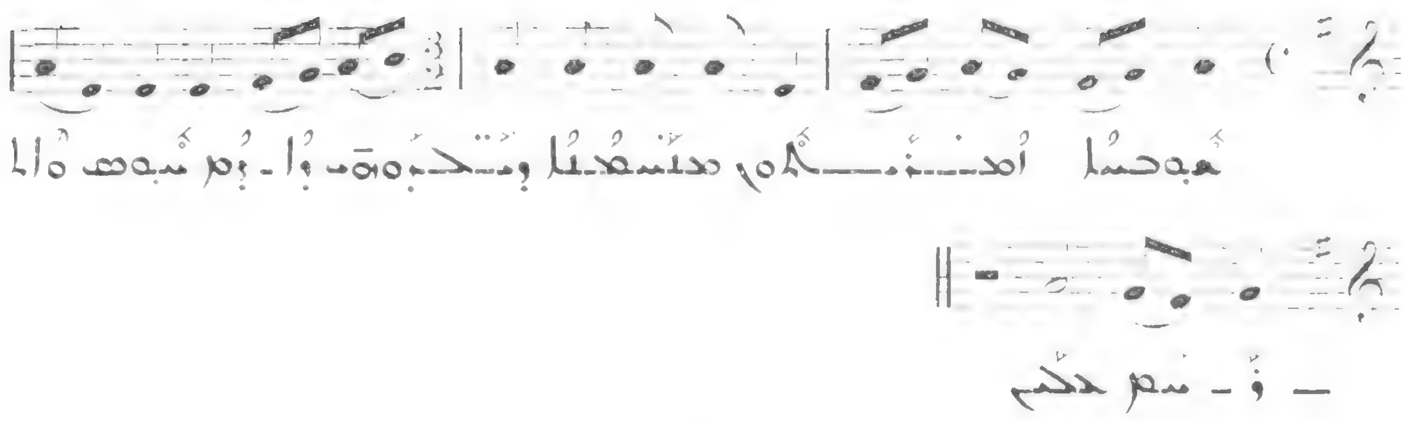
VI



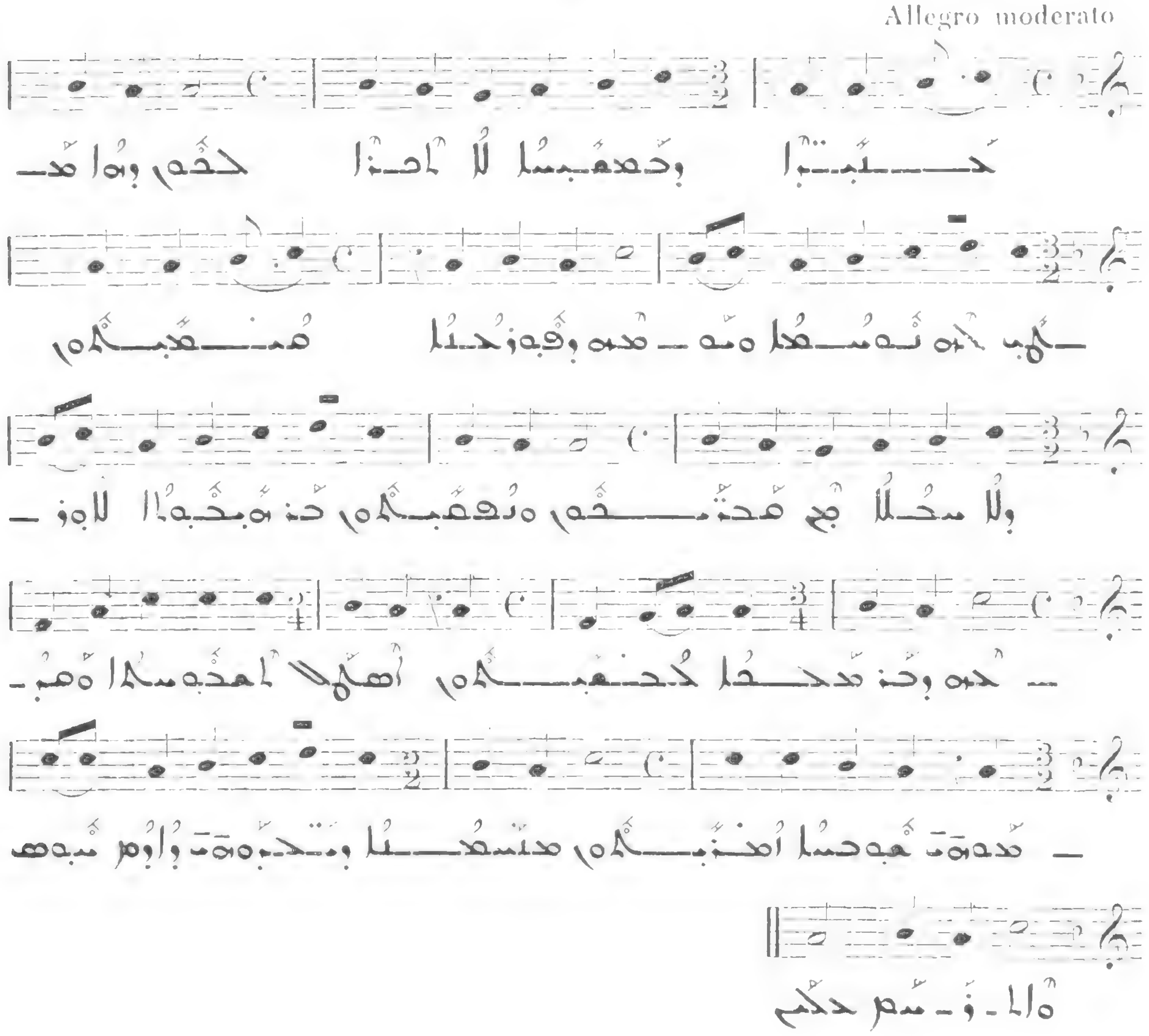


352

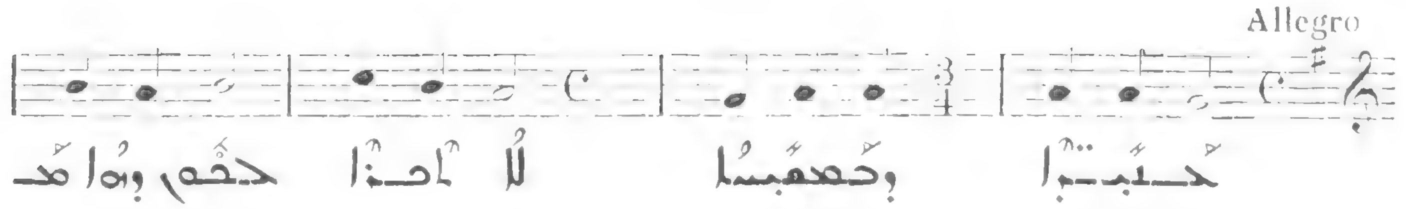


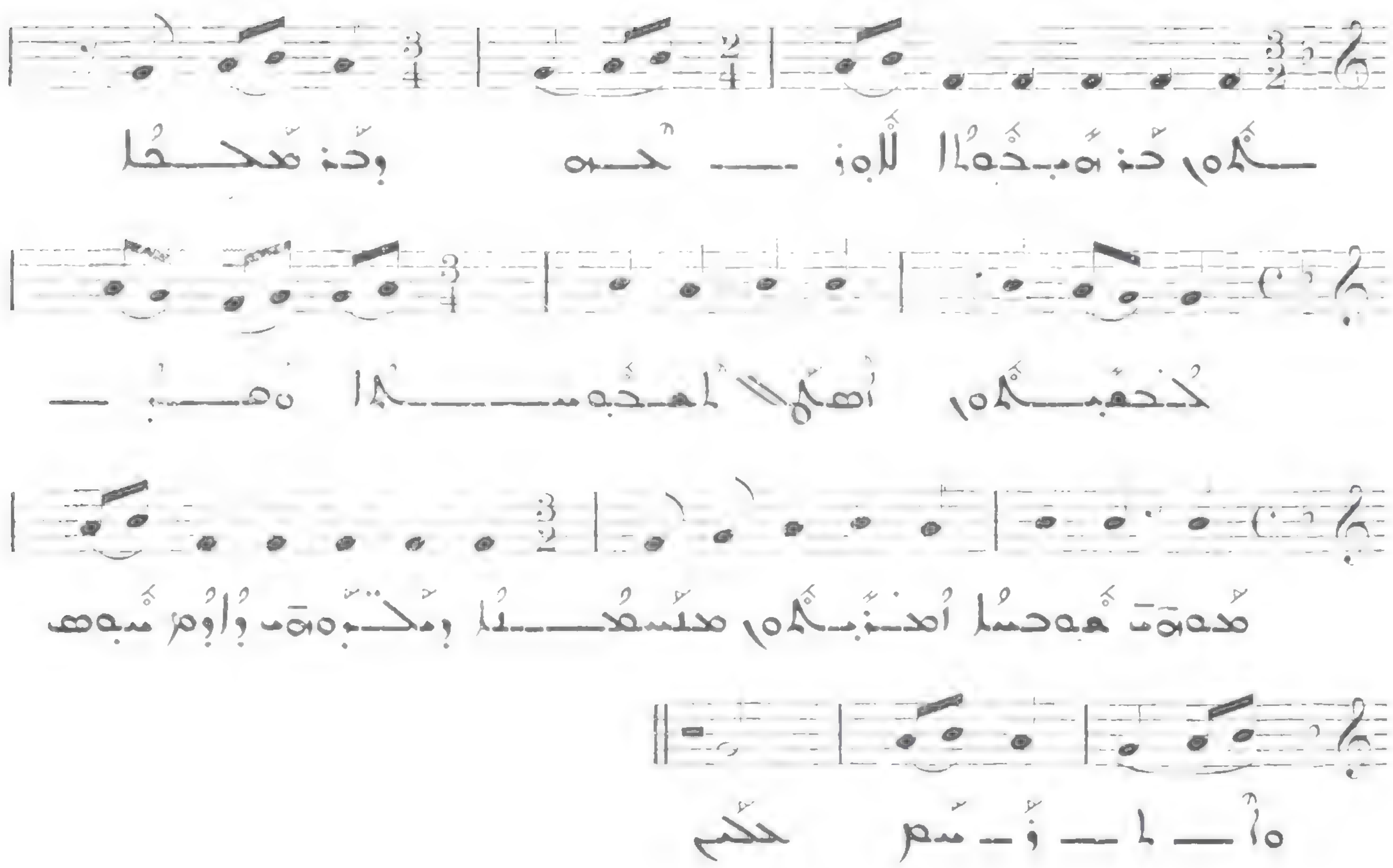


350



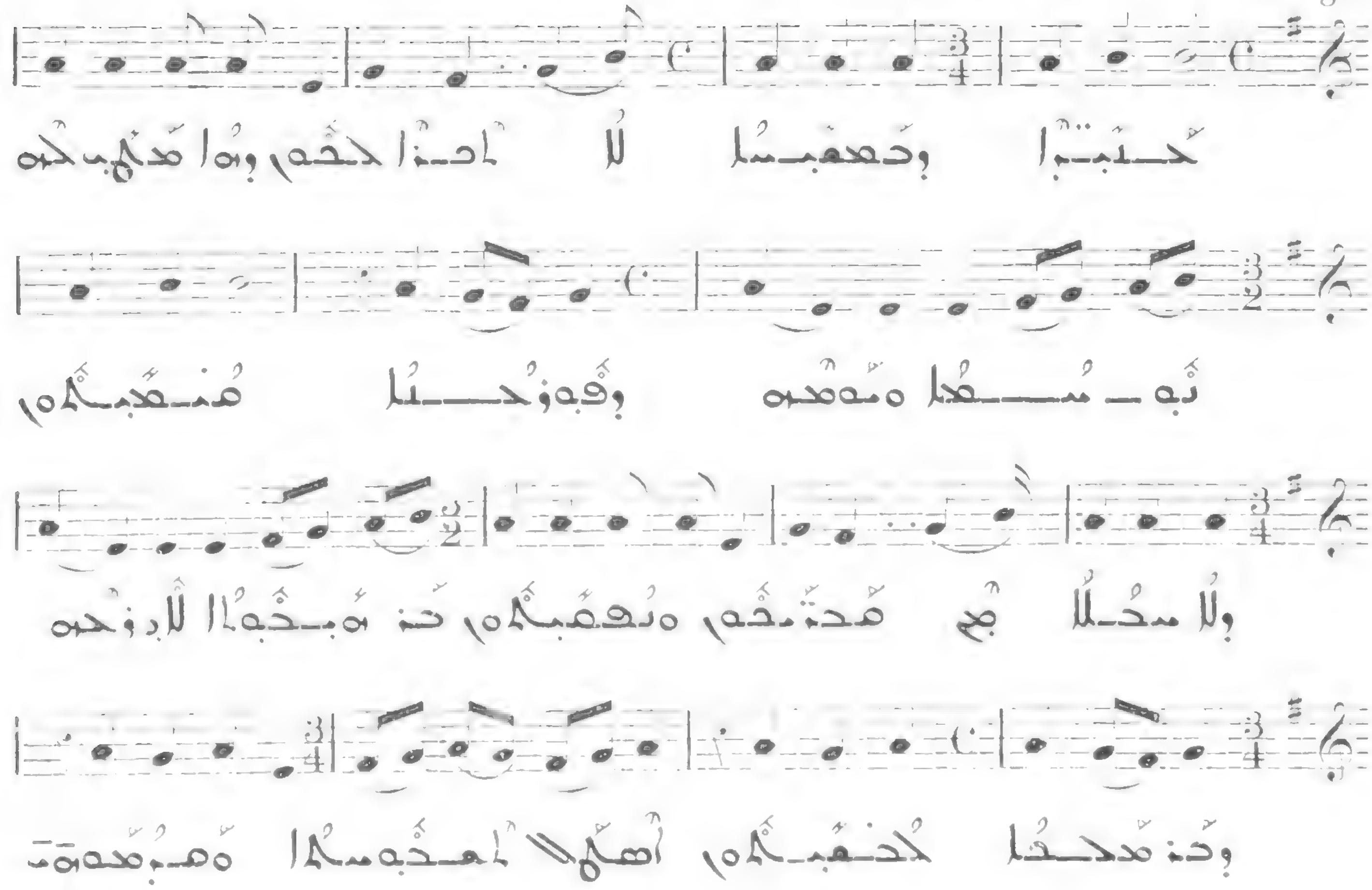
351

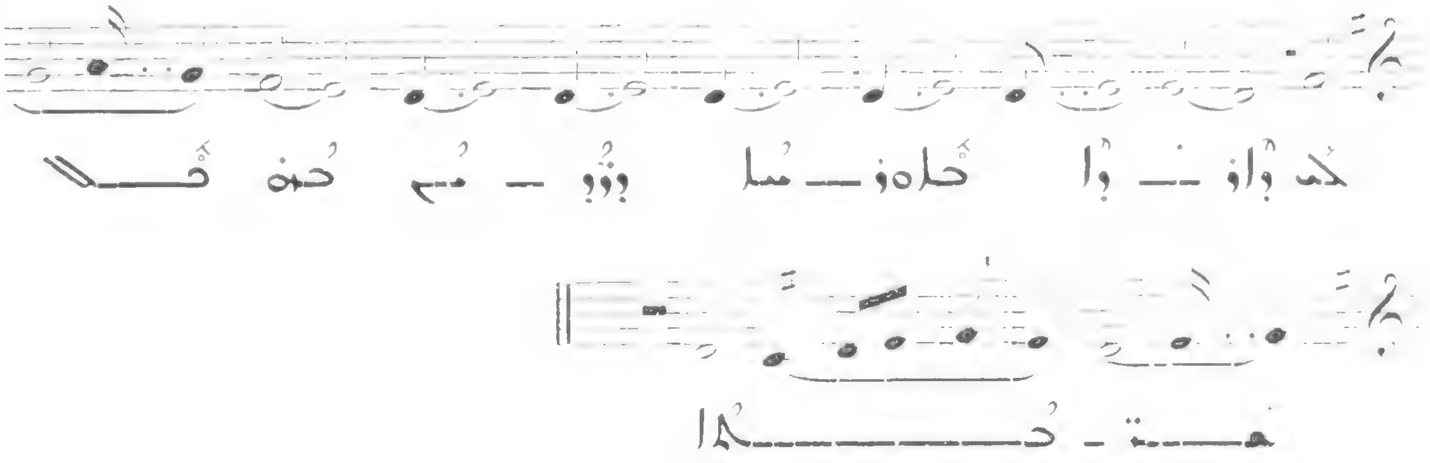




ܒ

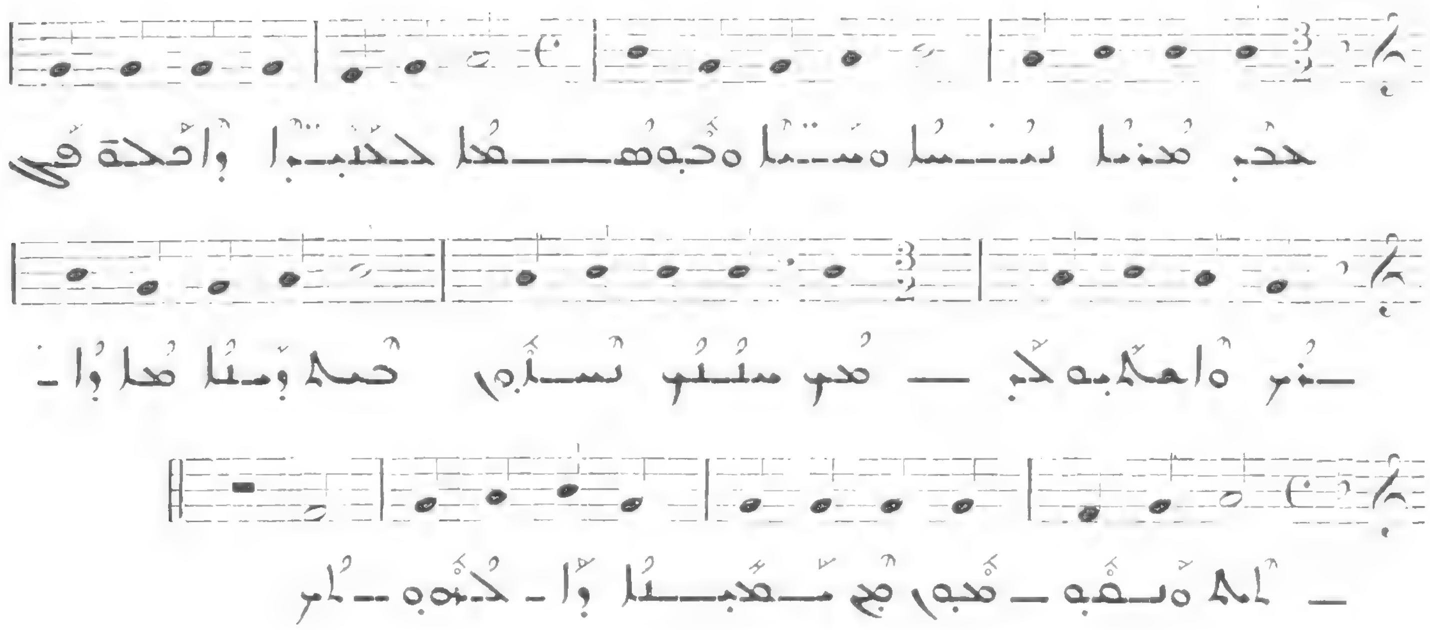
349





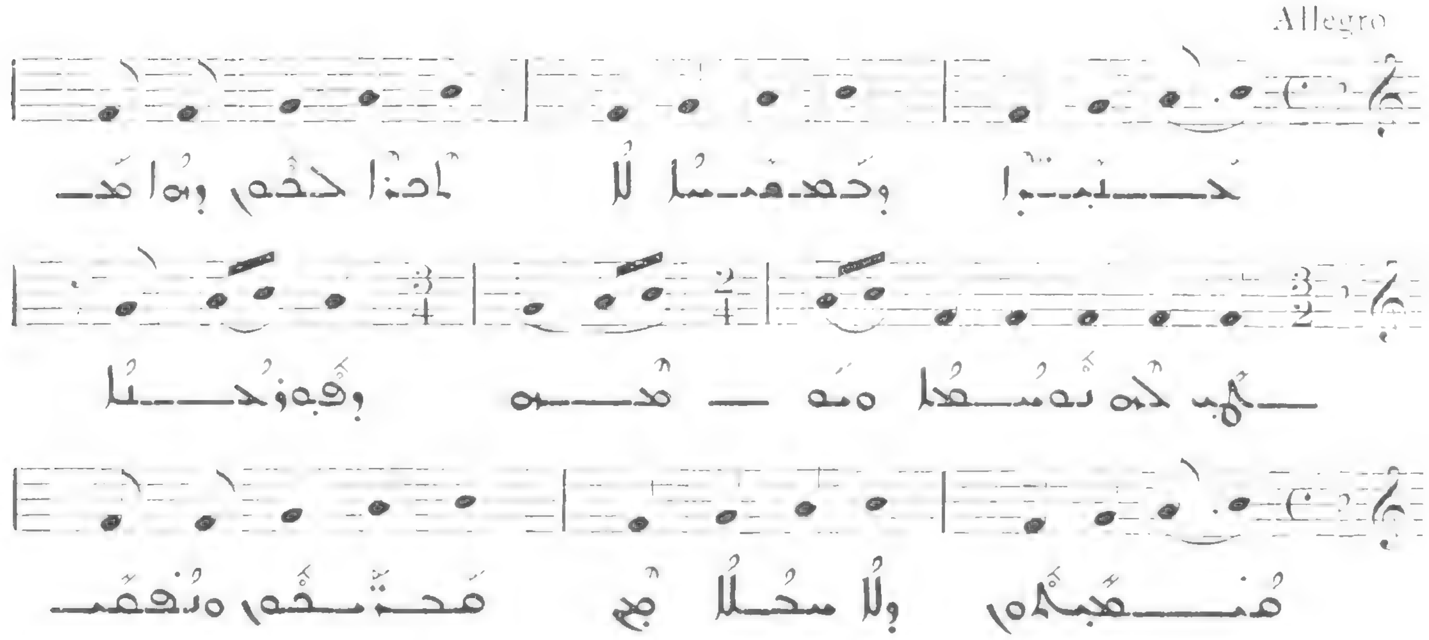
347 ܬܫܒܘܚܬܐ ܕܡܠܟܐ

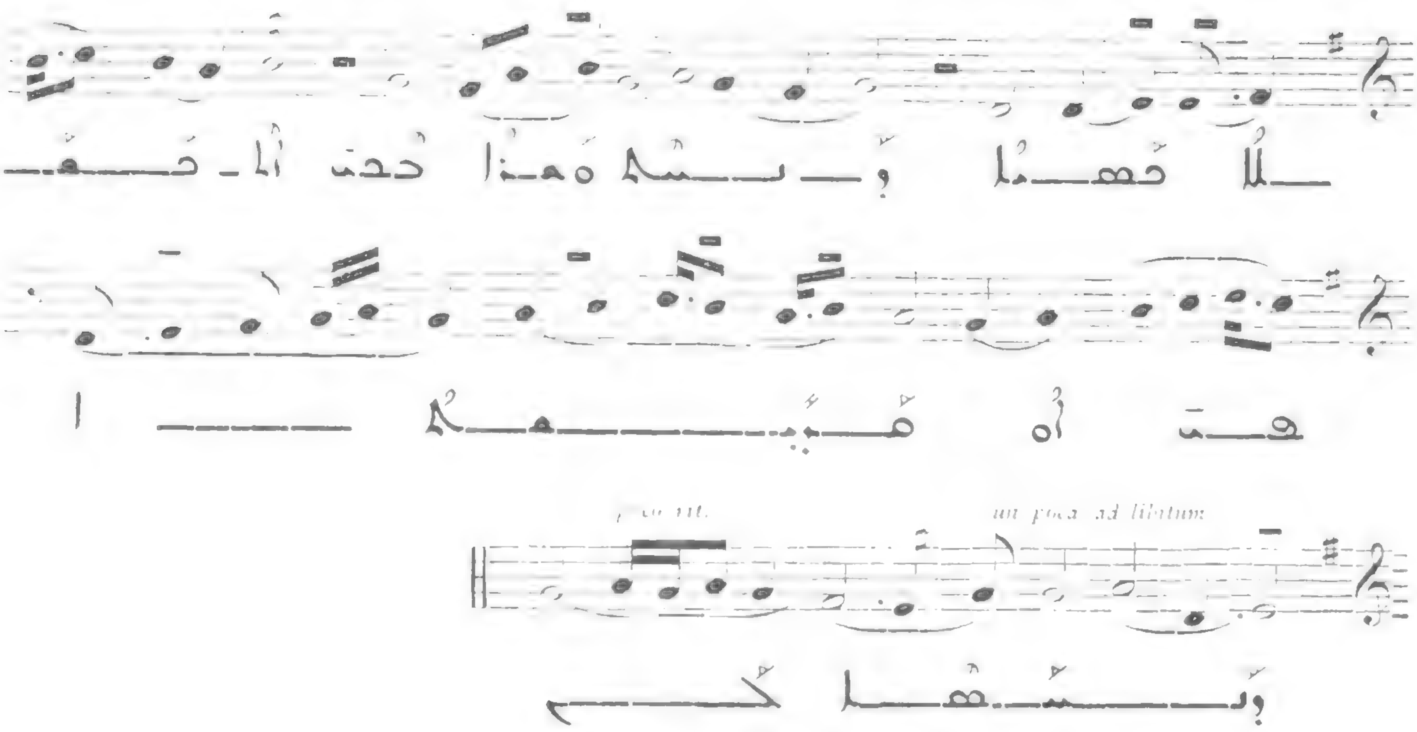
Presto III



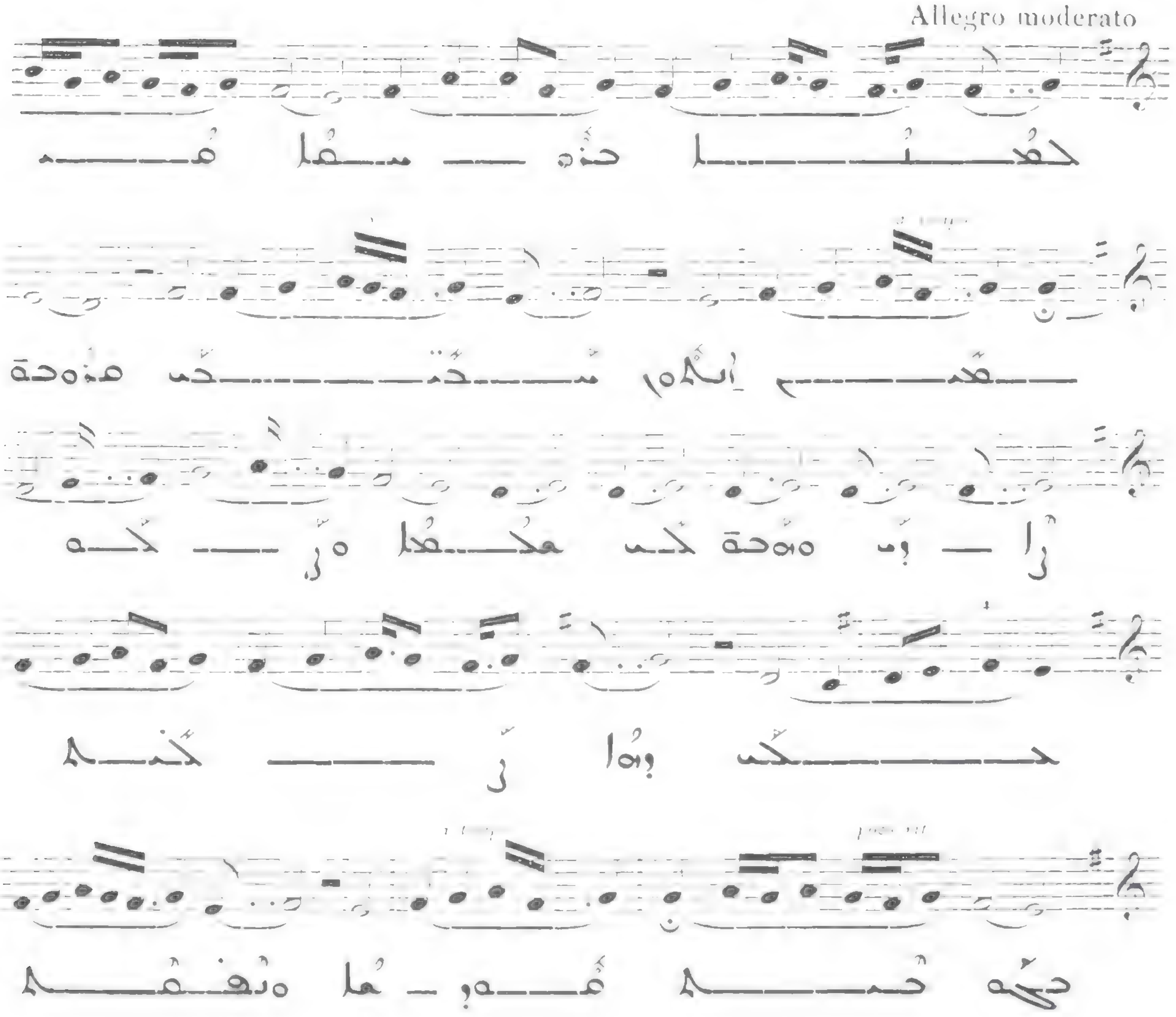
348 ܩܠܐ ܕܒܝܬ ܓܙܐ ܩܕܡܝܐ : ܐ

Allegro I

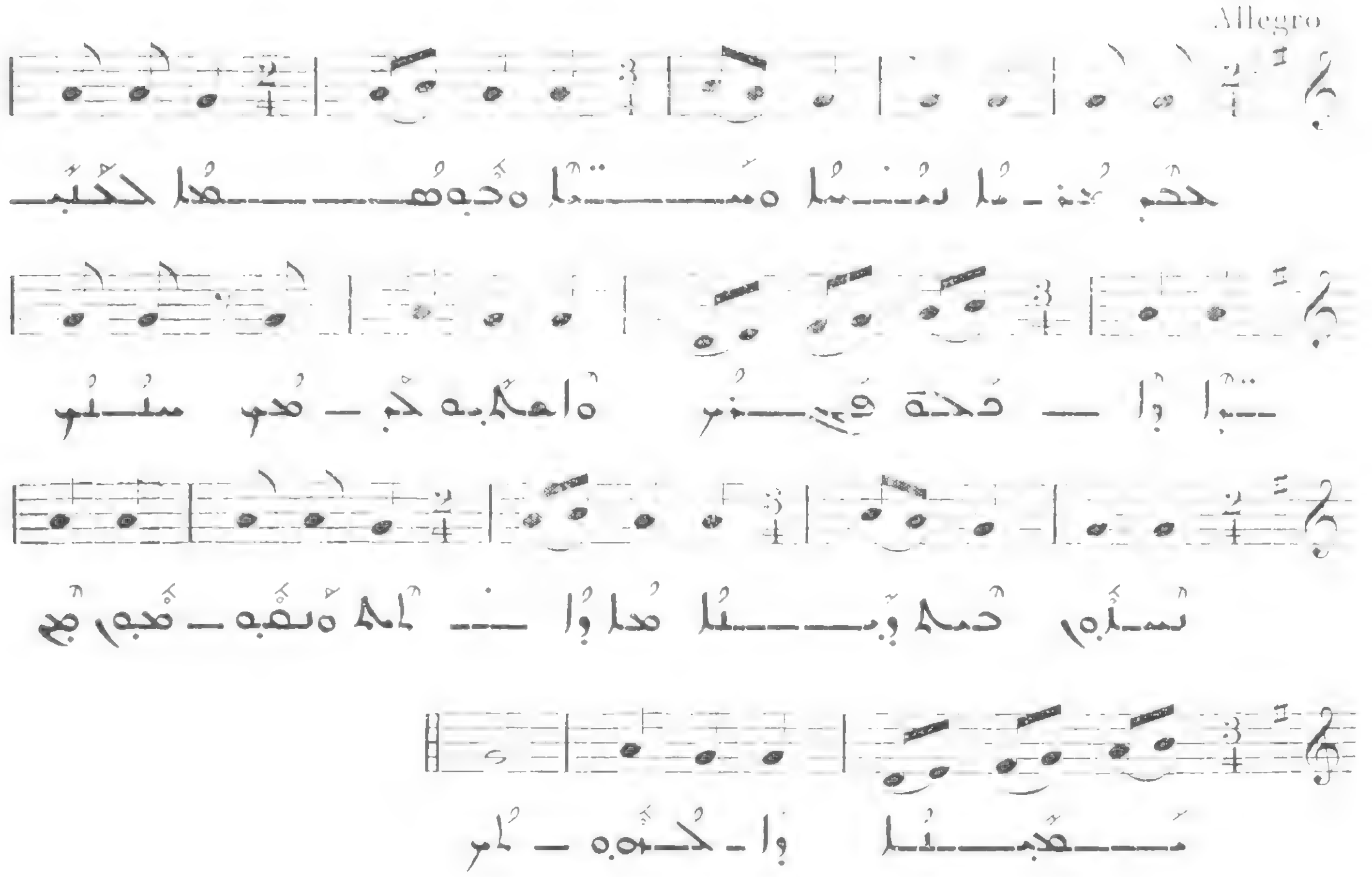




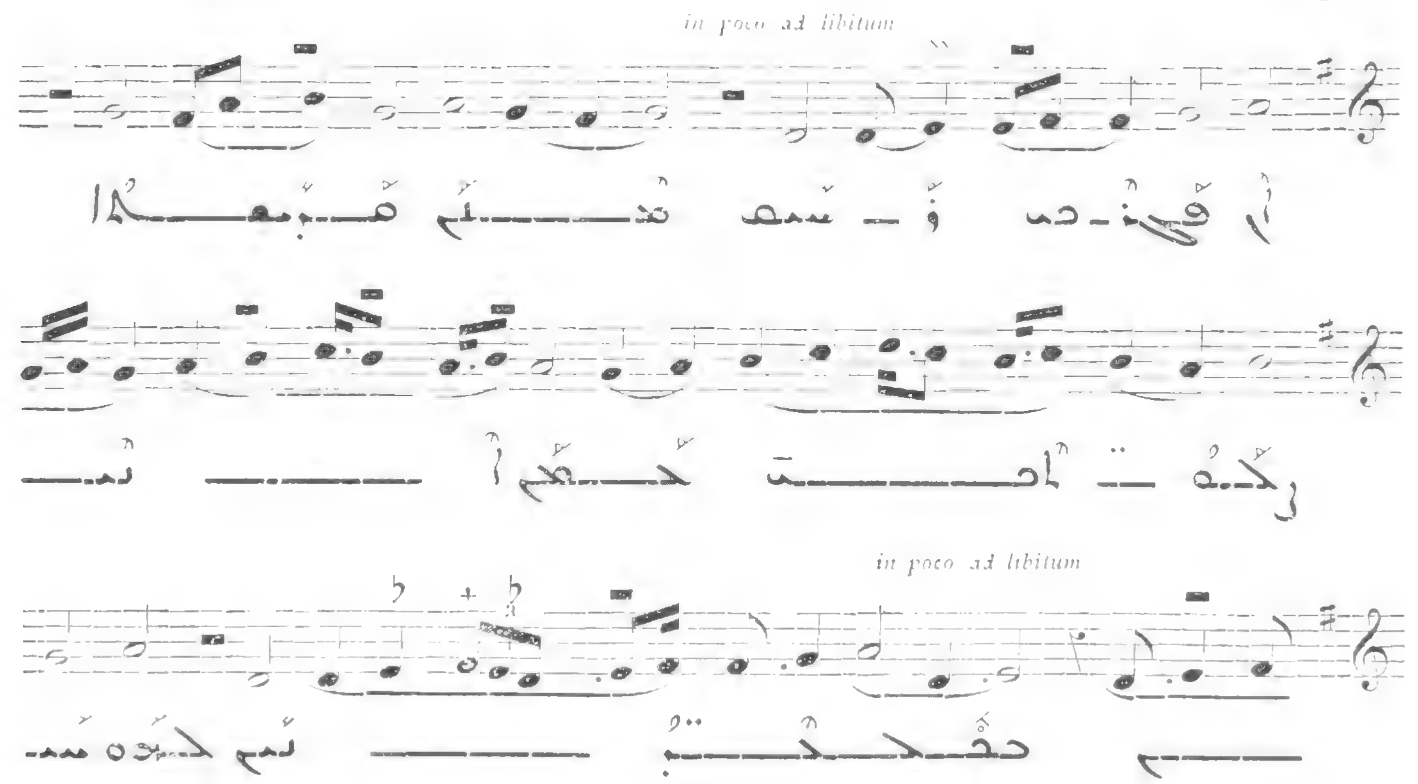
ܡܩܒܠܐ ܡܫܝܚܝ̈ܐ ܕܝܠܗ 346

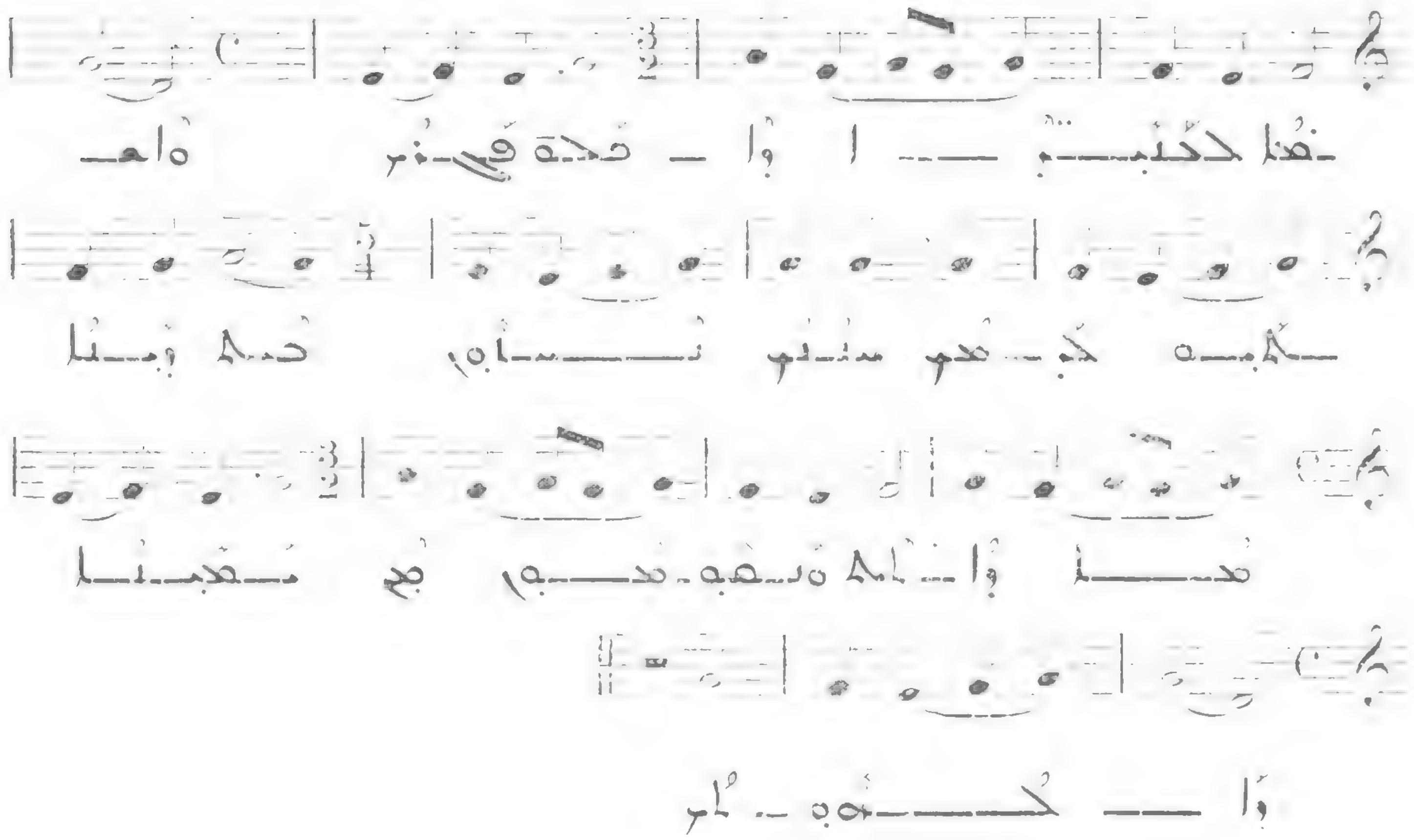


ܣ 344



ܡܥܡܠܢܐ ܣܥܝܡܐ ܕܒܥܘ 345

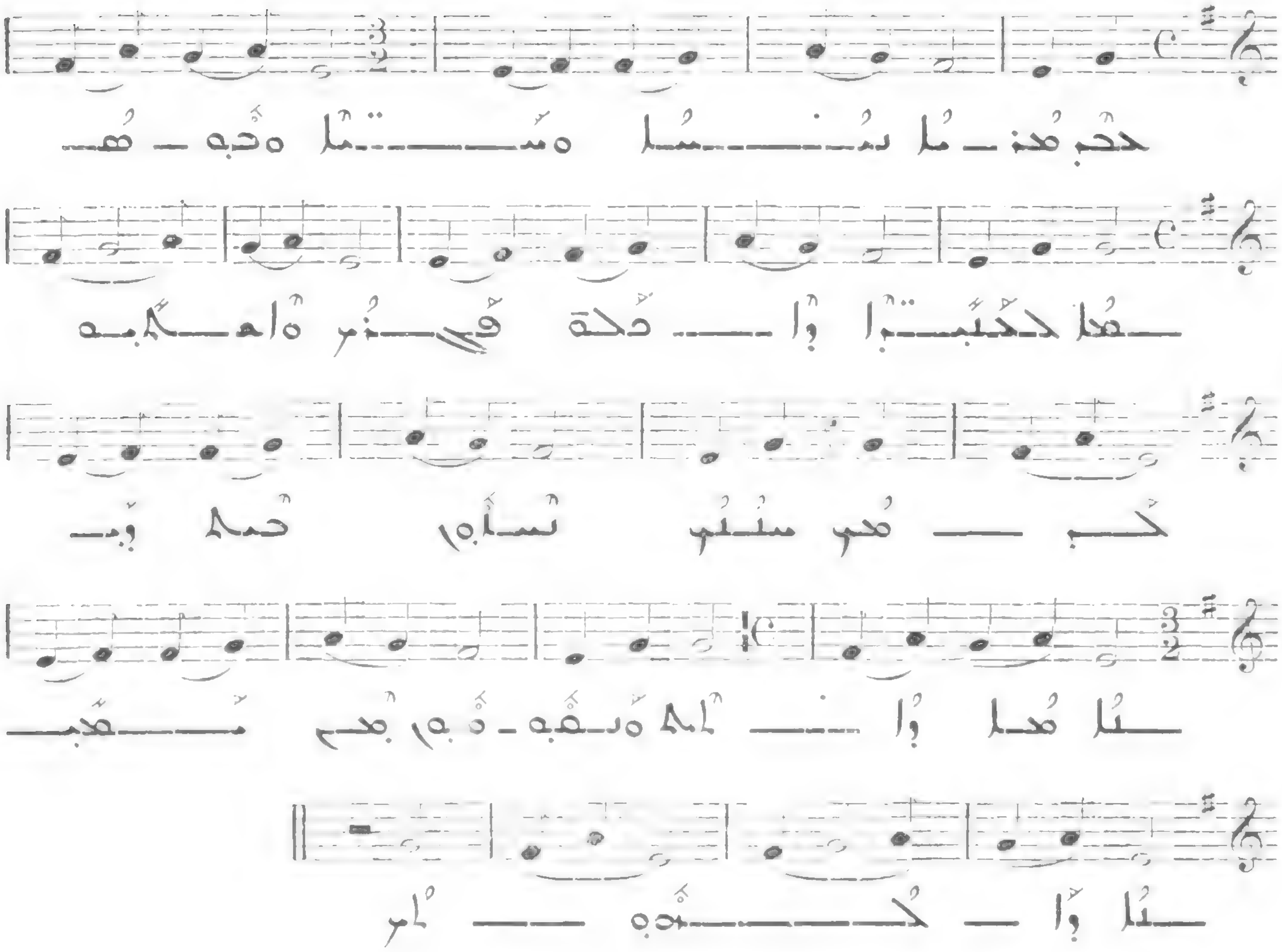




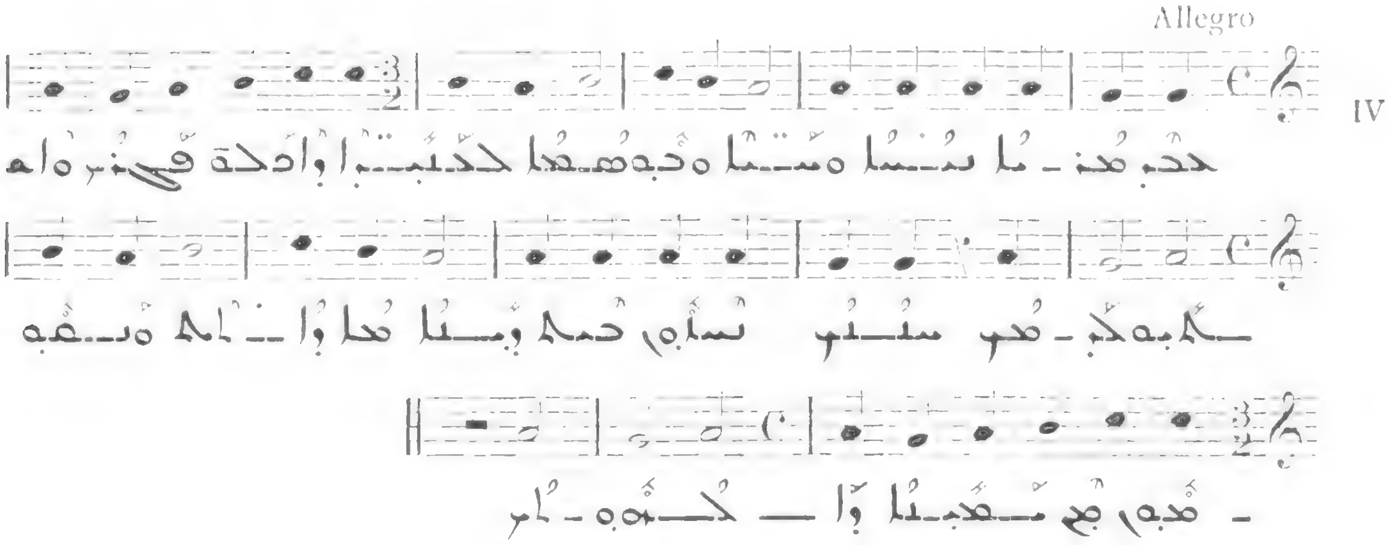
ı 343

Presto

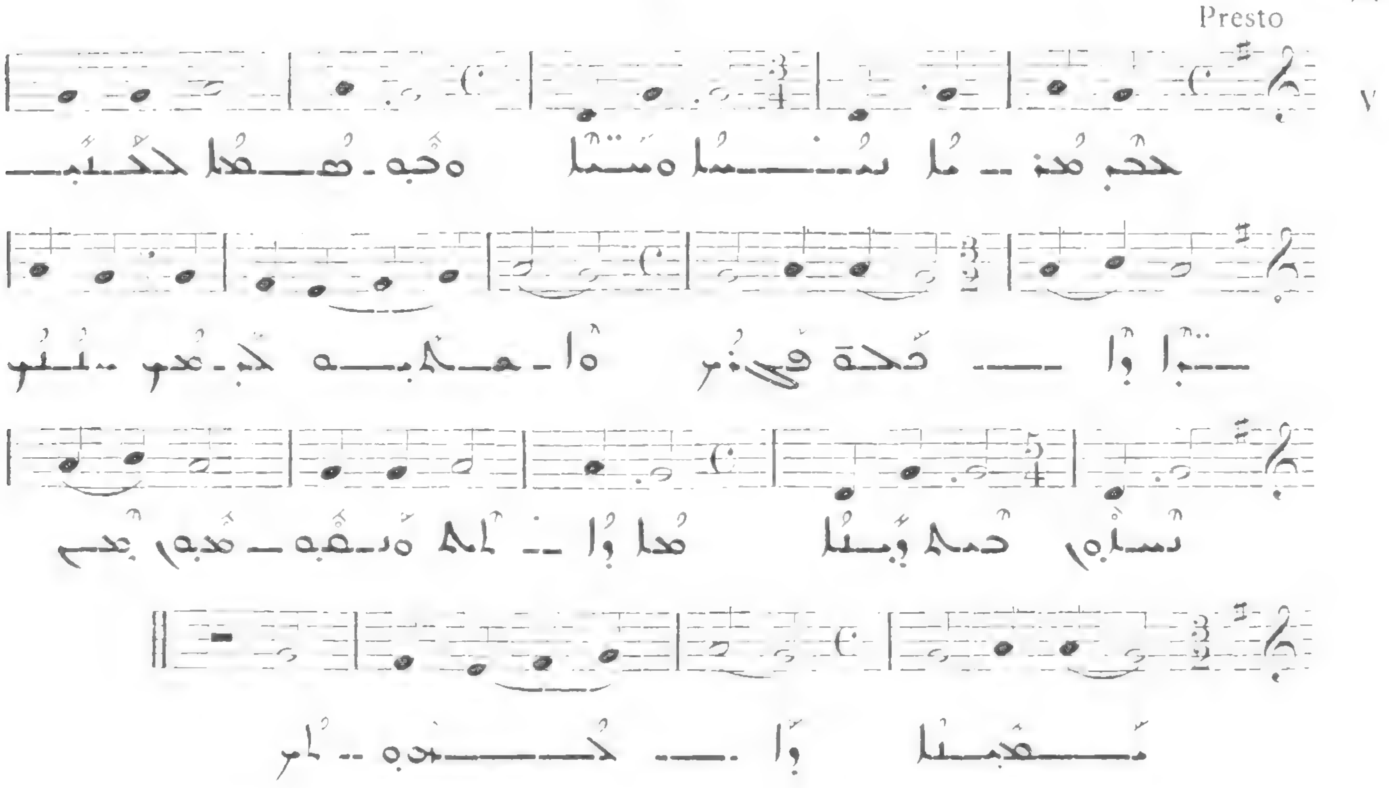
V



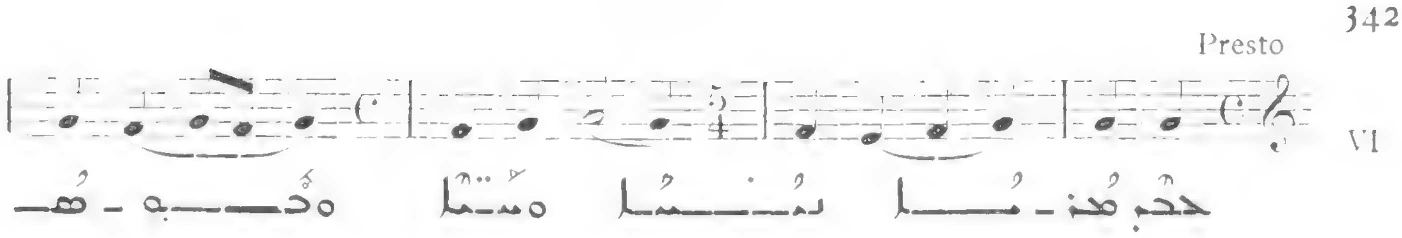
340



341

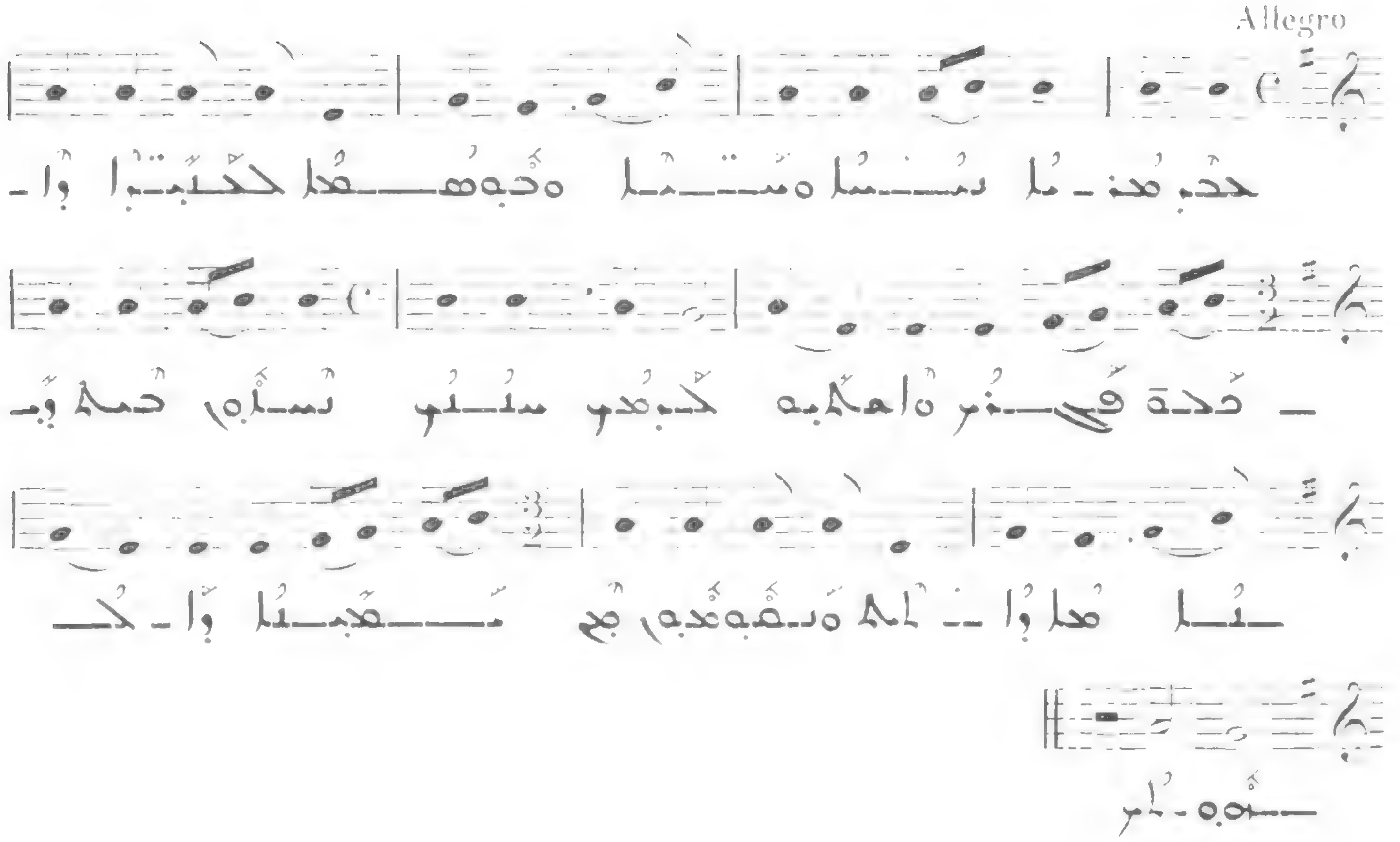


342



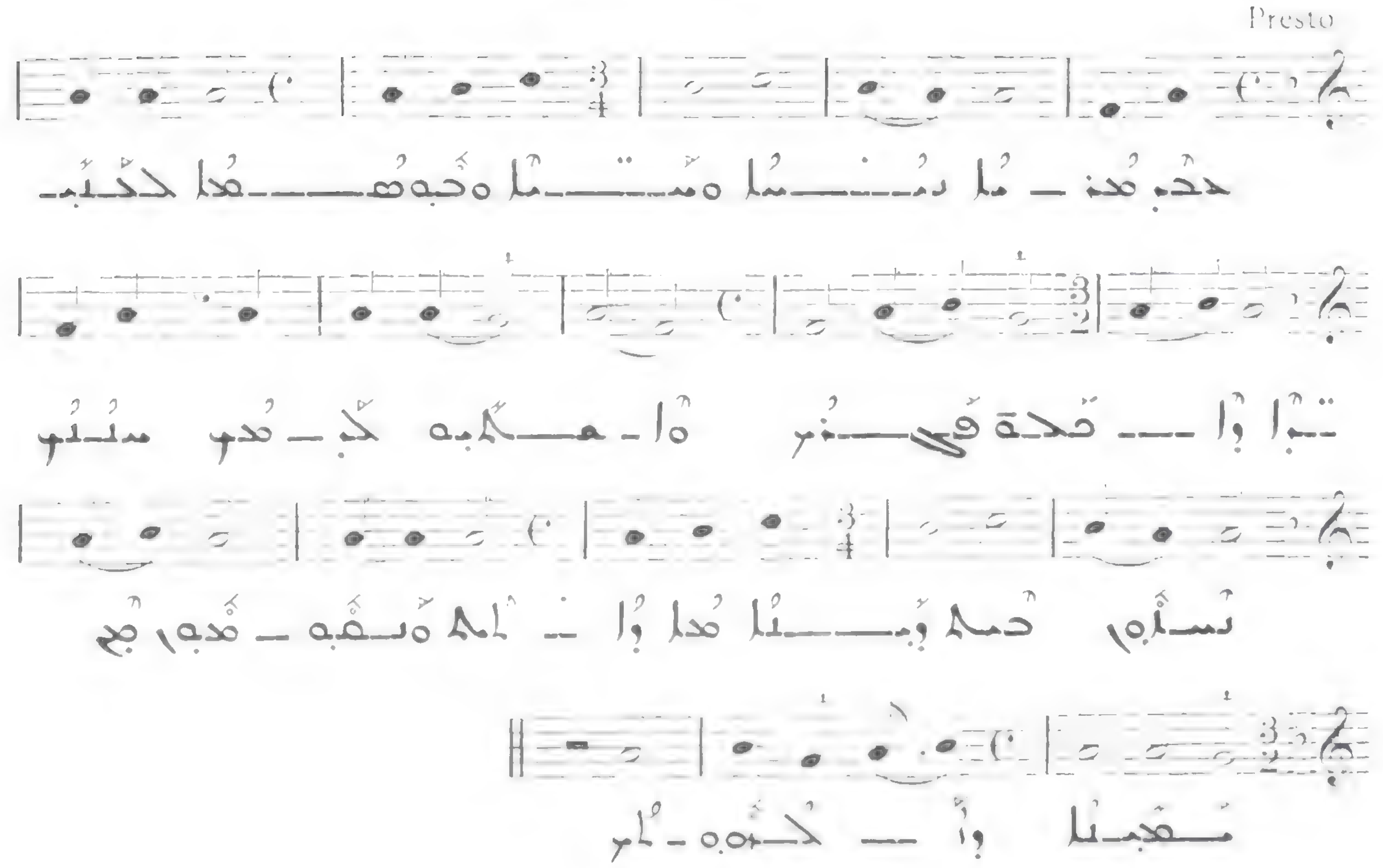
ܒ

338



ܓ

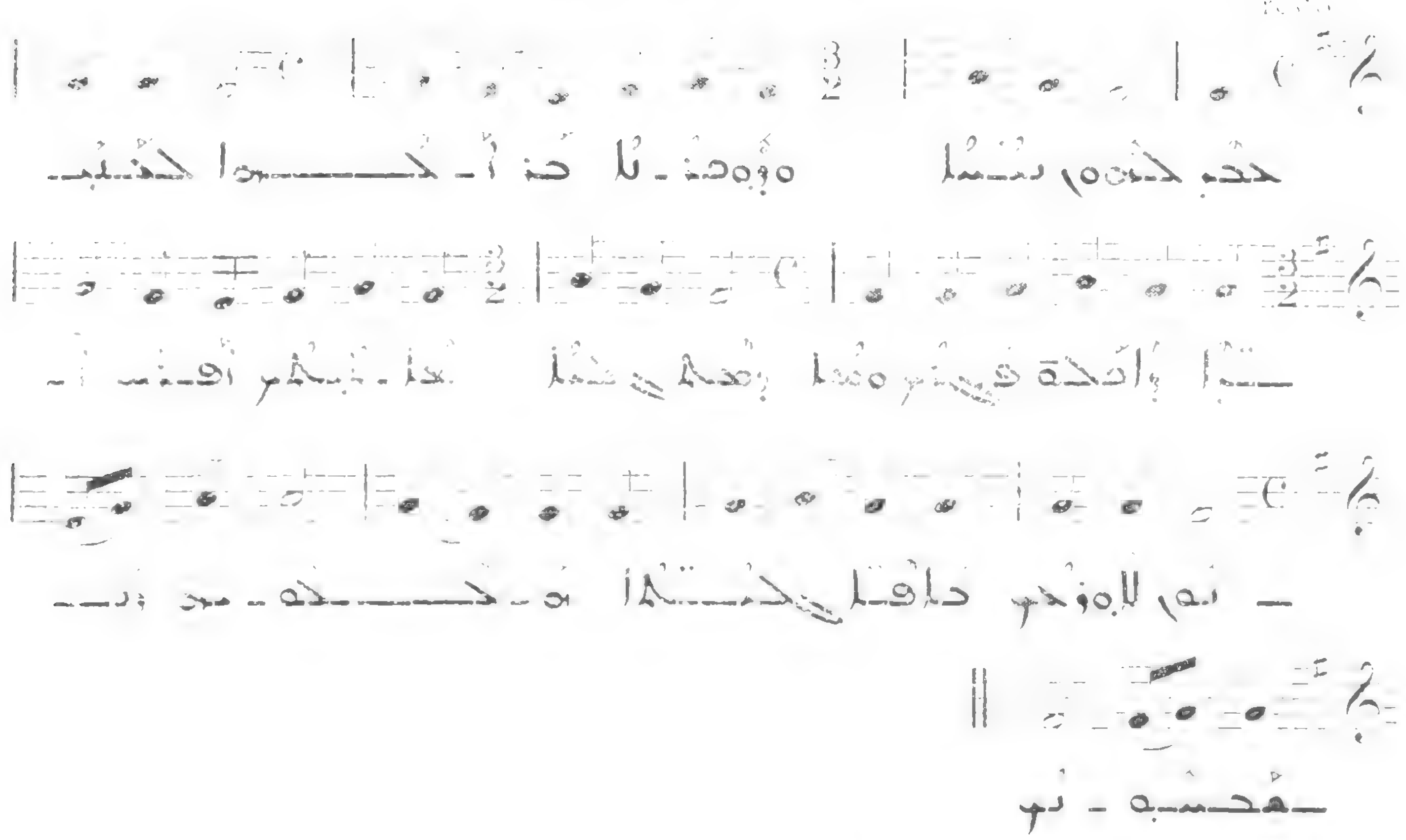
339



ܕܩܘܡܐ ܕܫܒܬܐ 336

Presto

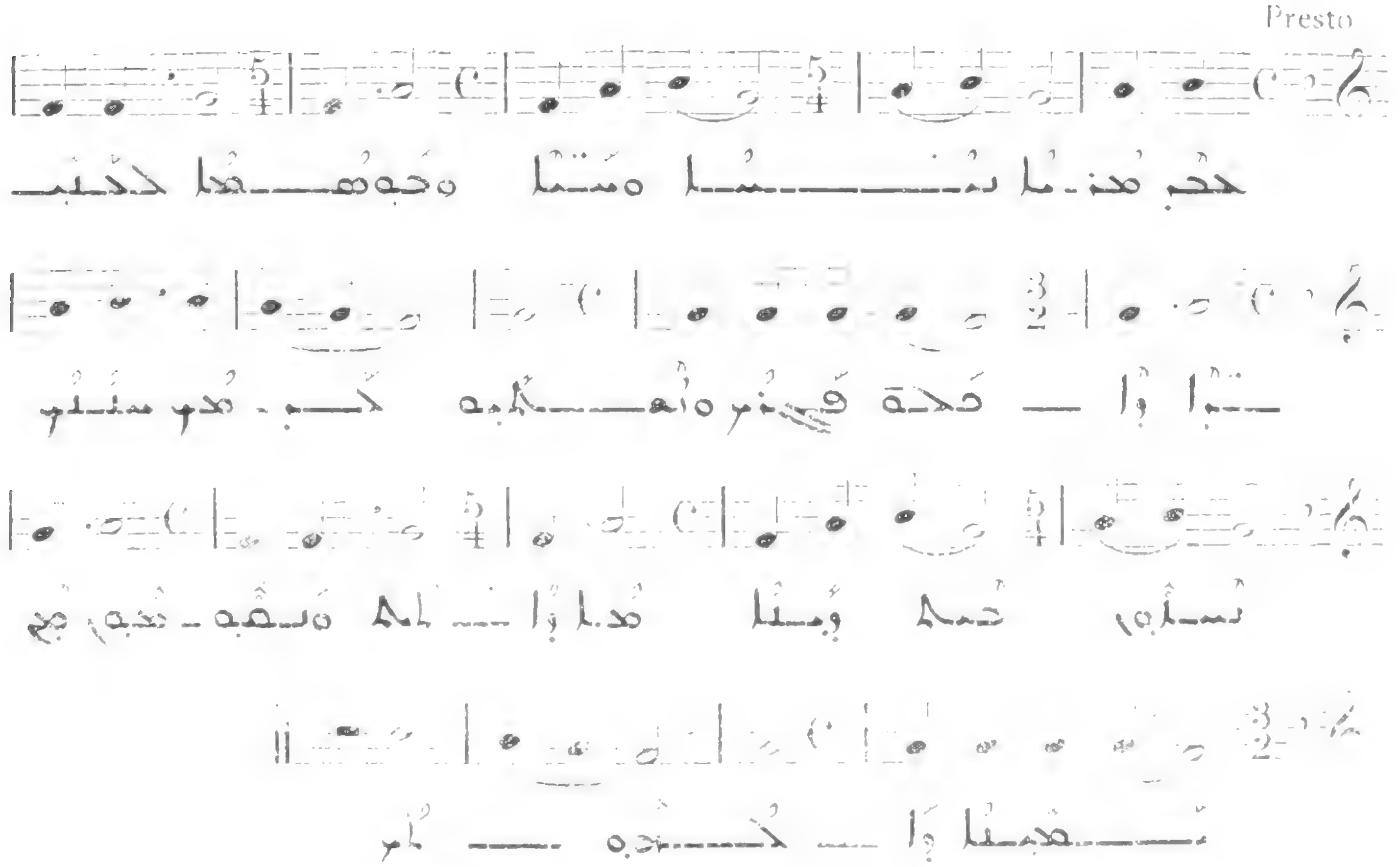
III V



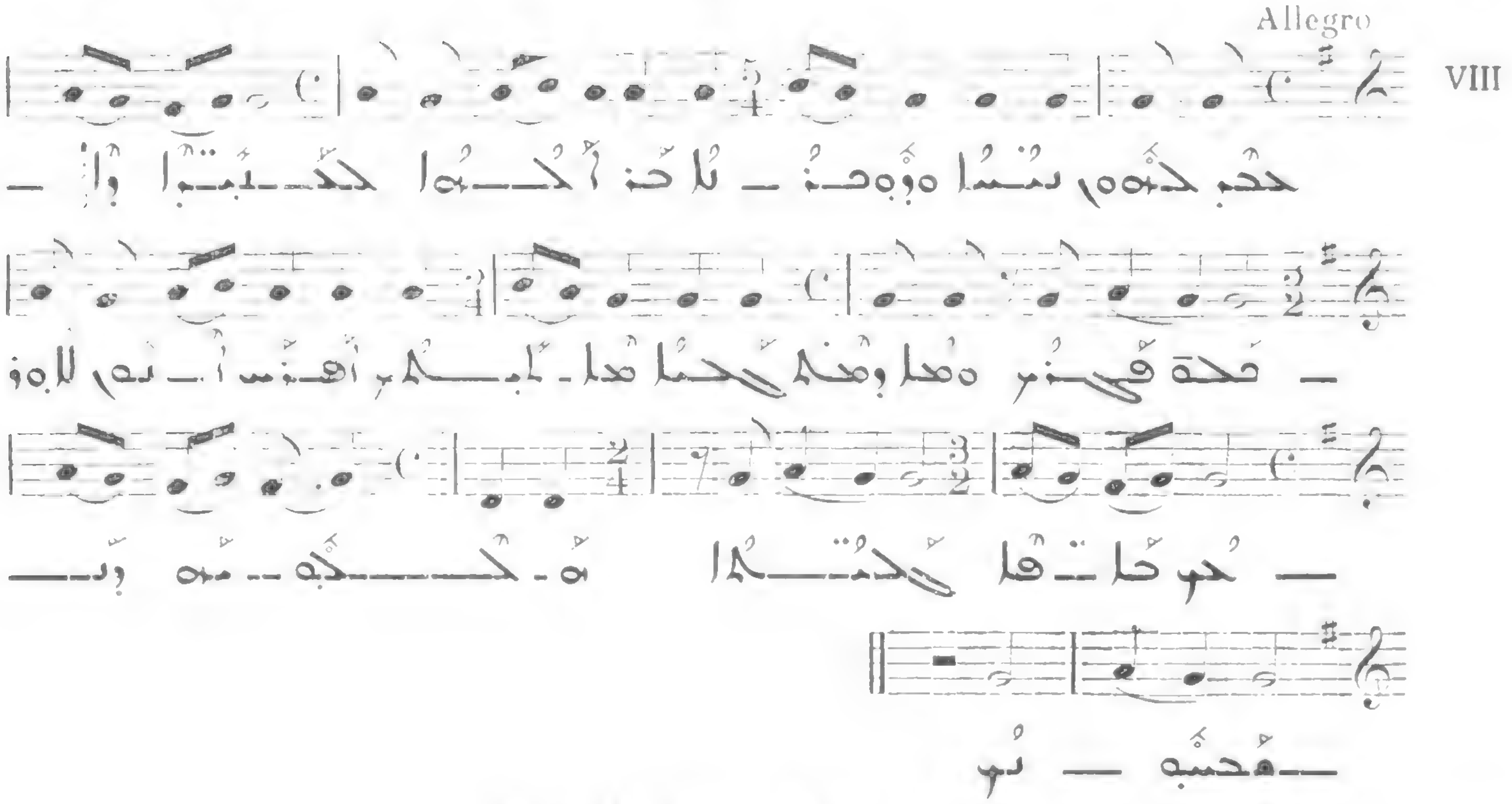
ܩܠܐ ܕܠܐ ܡܬܚܠܦܝܢ : ܐ 337

Presto

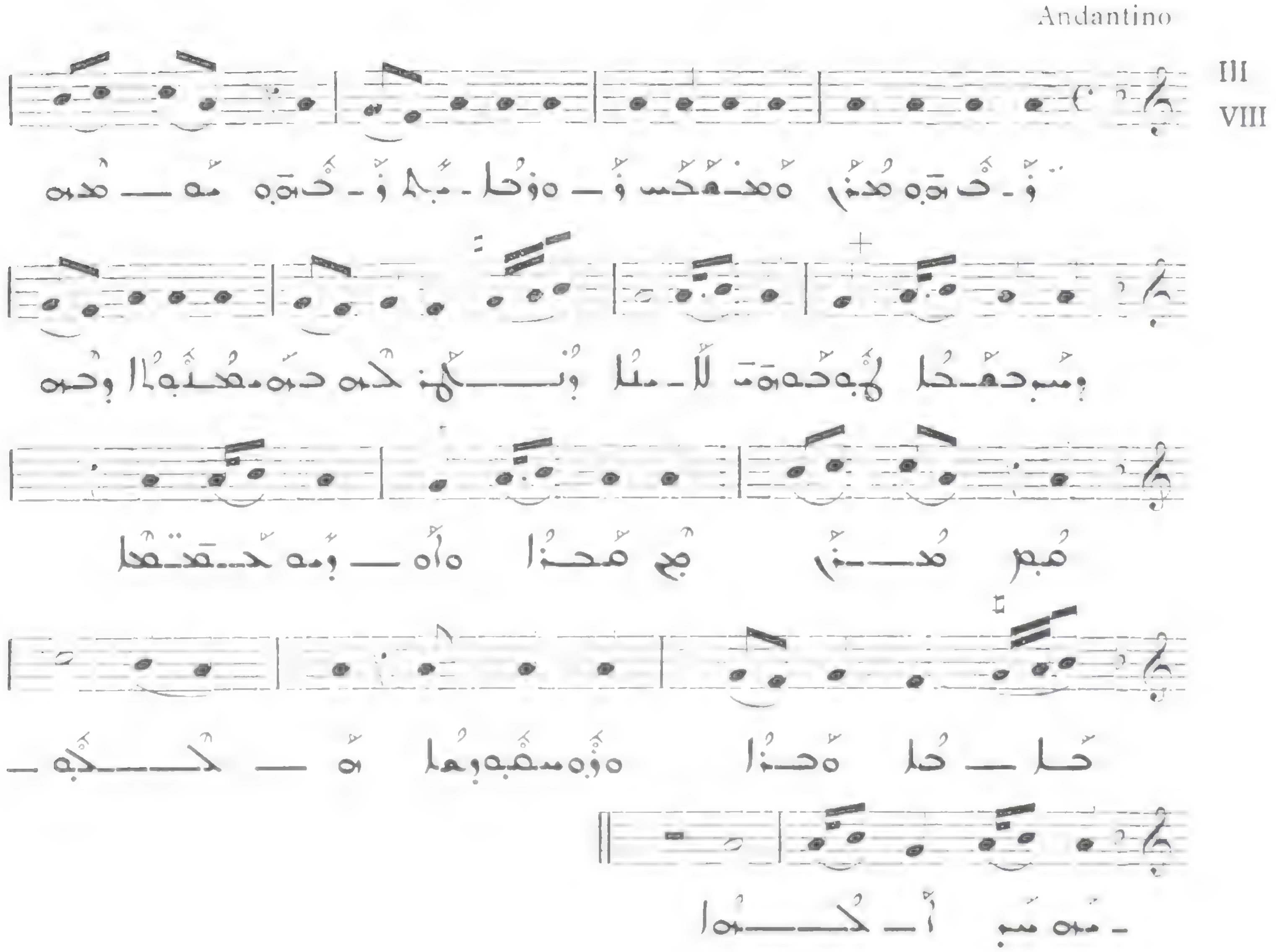
I

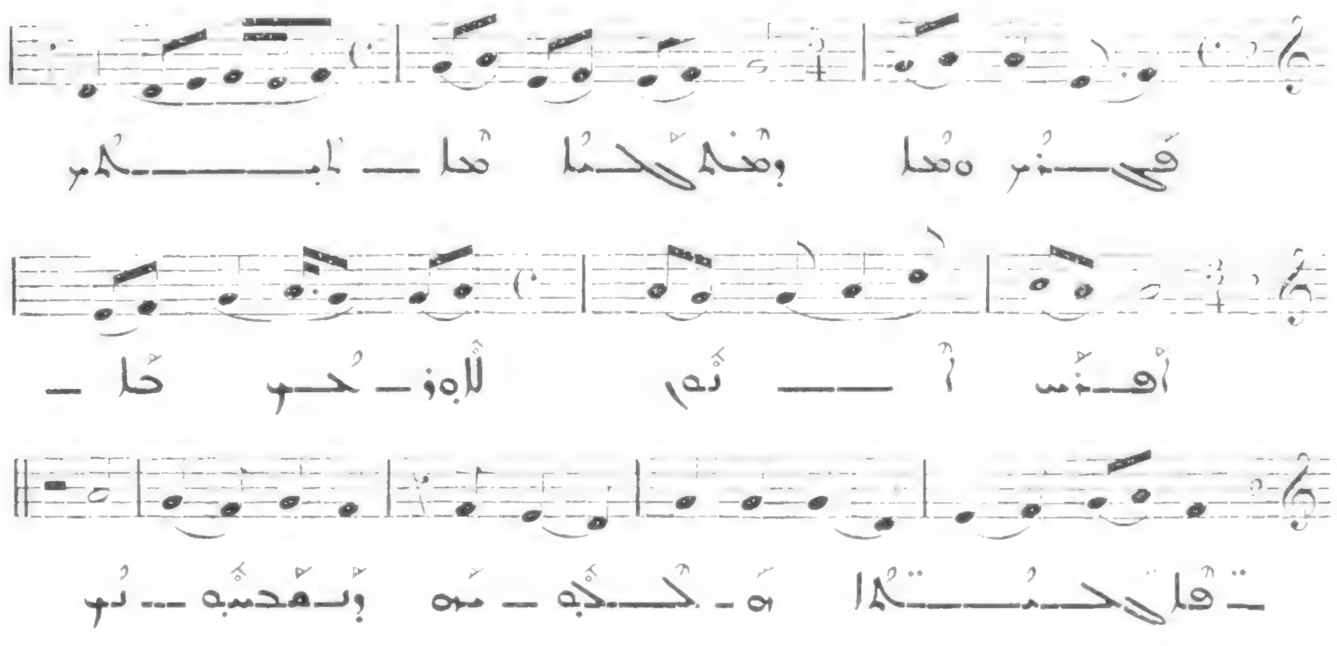


334



335

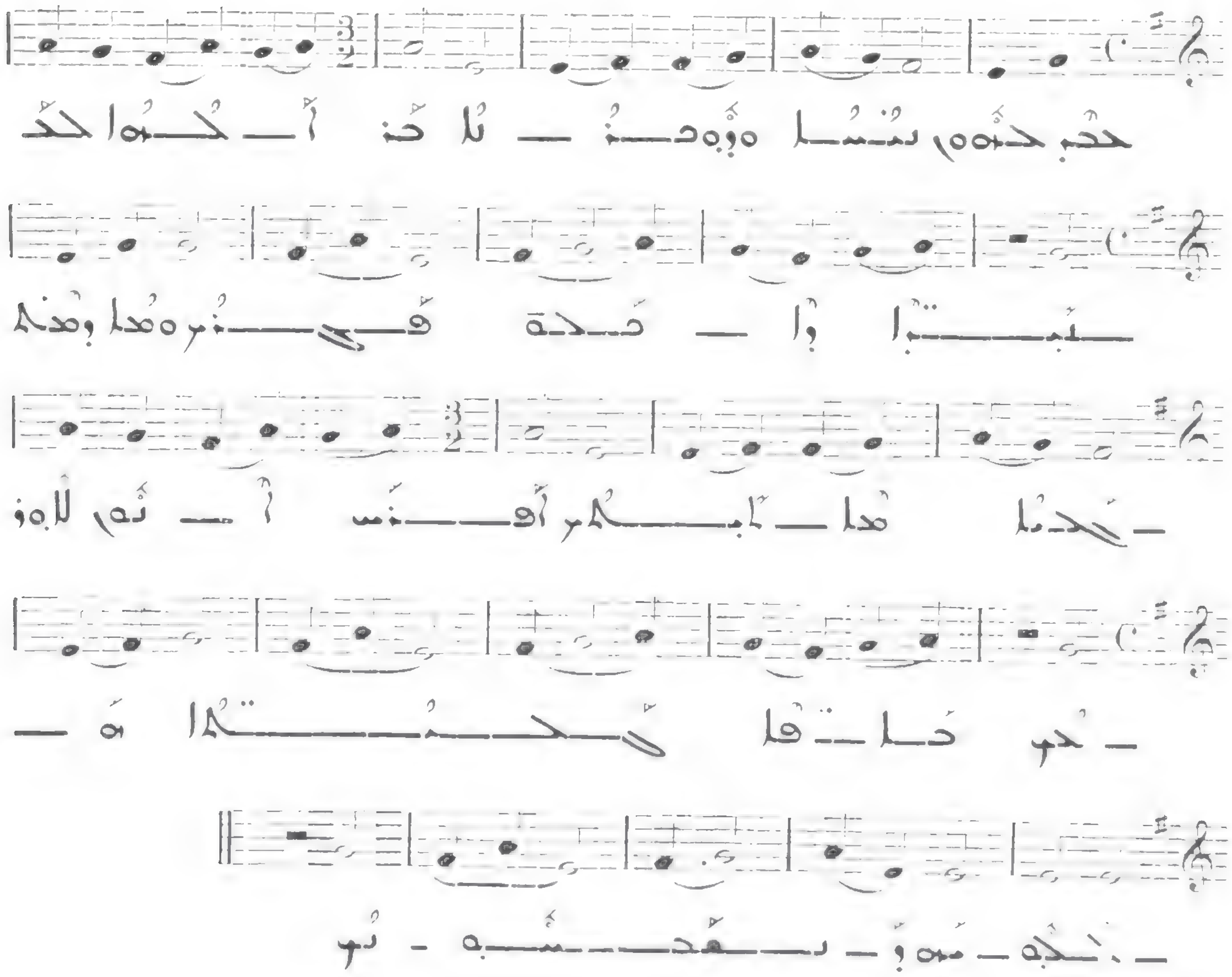


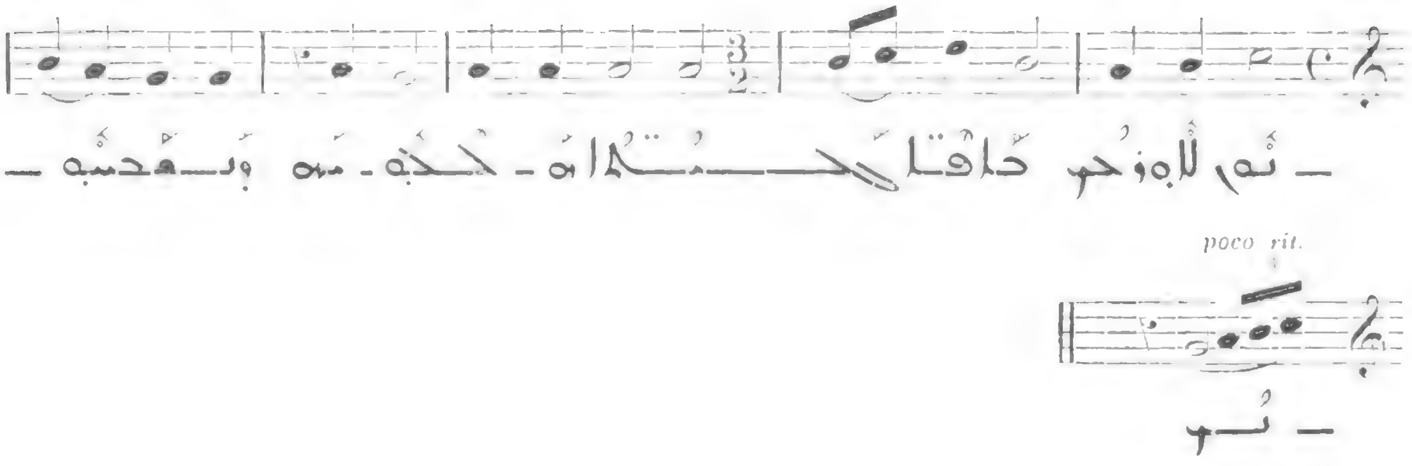


333

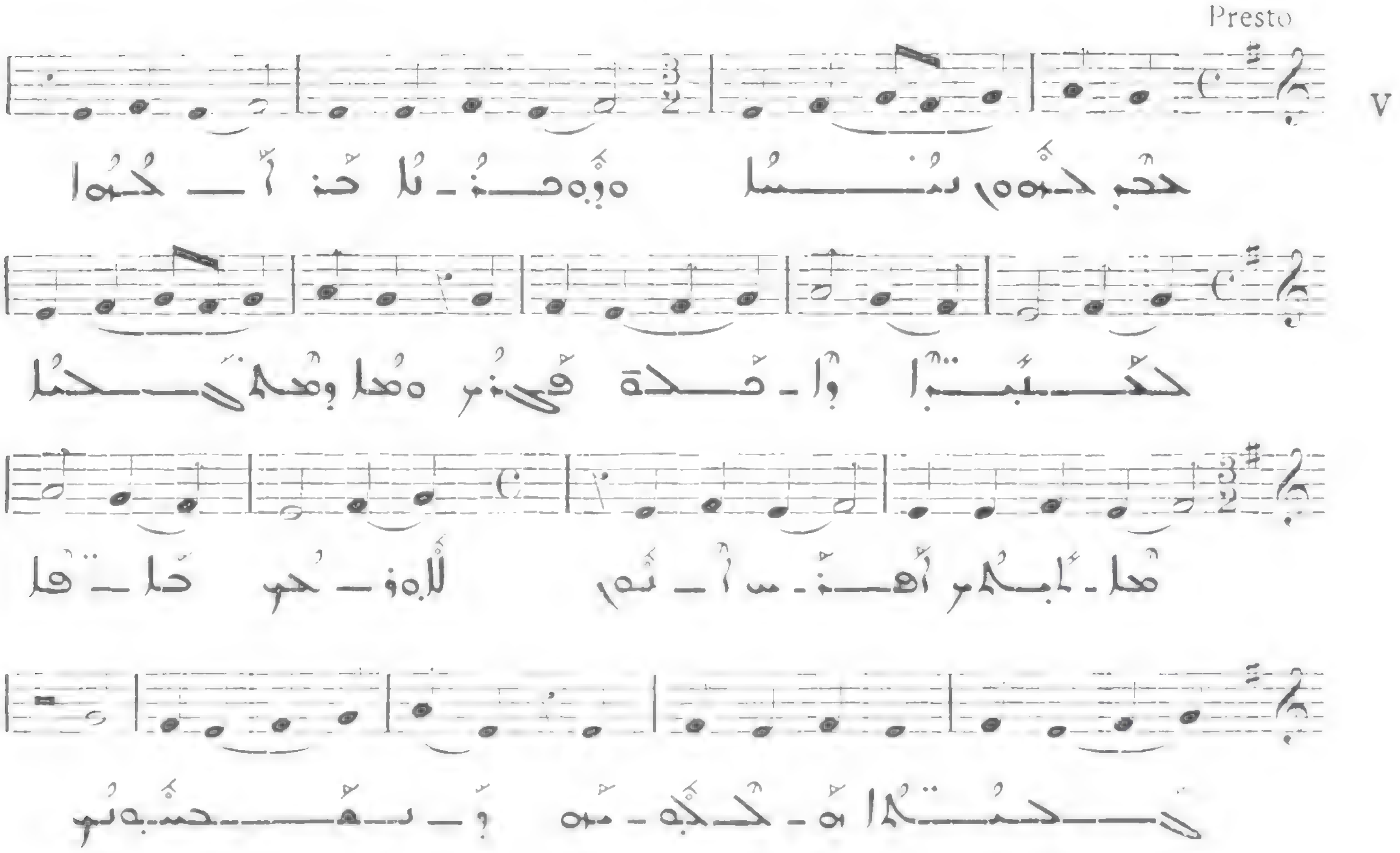
Presto

VII

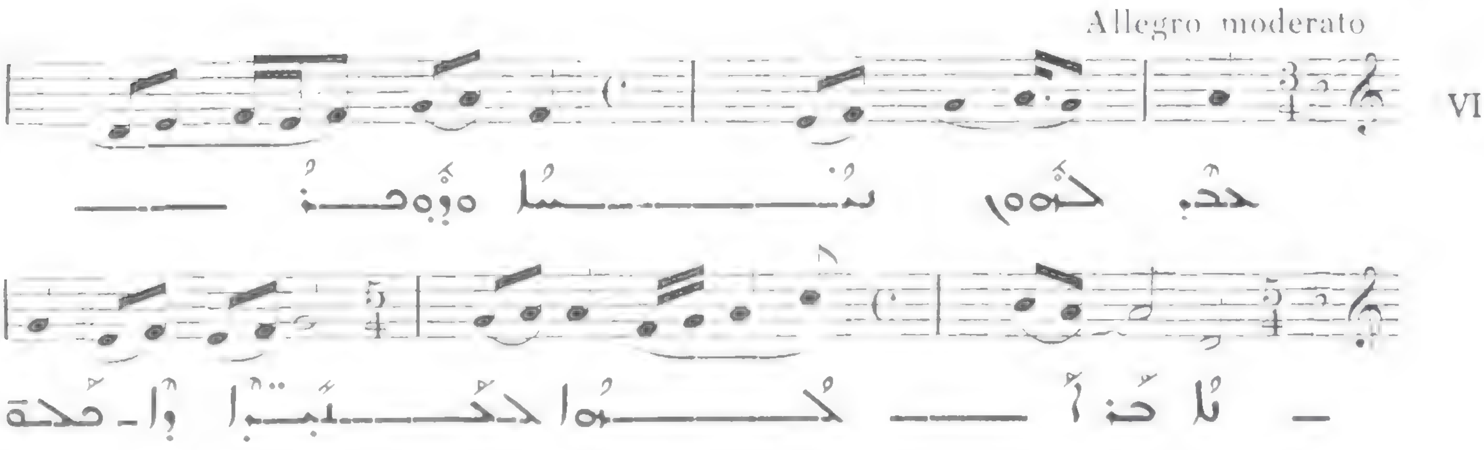


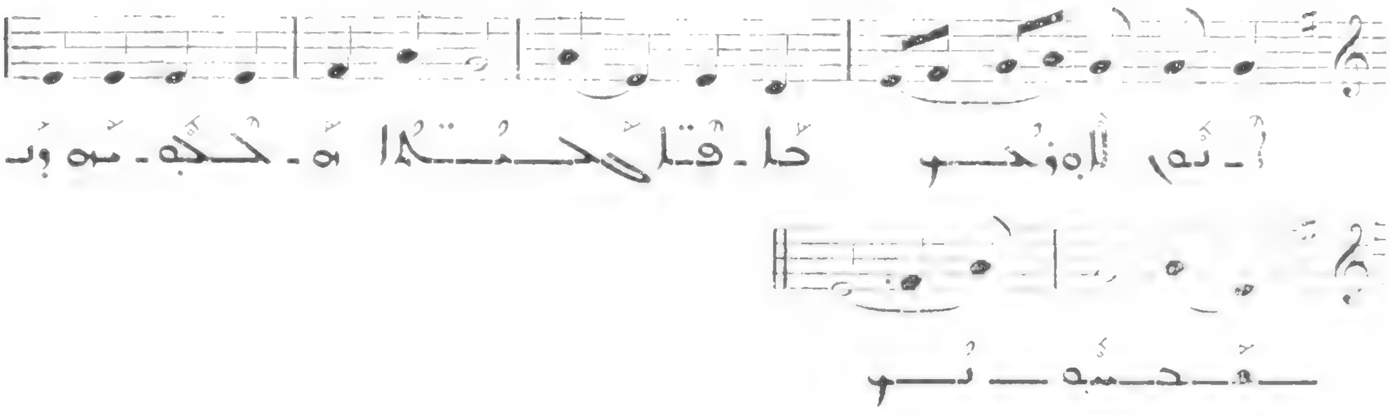


331



332

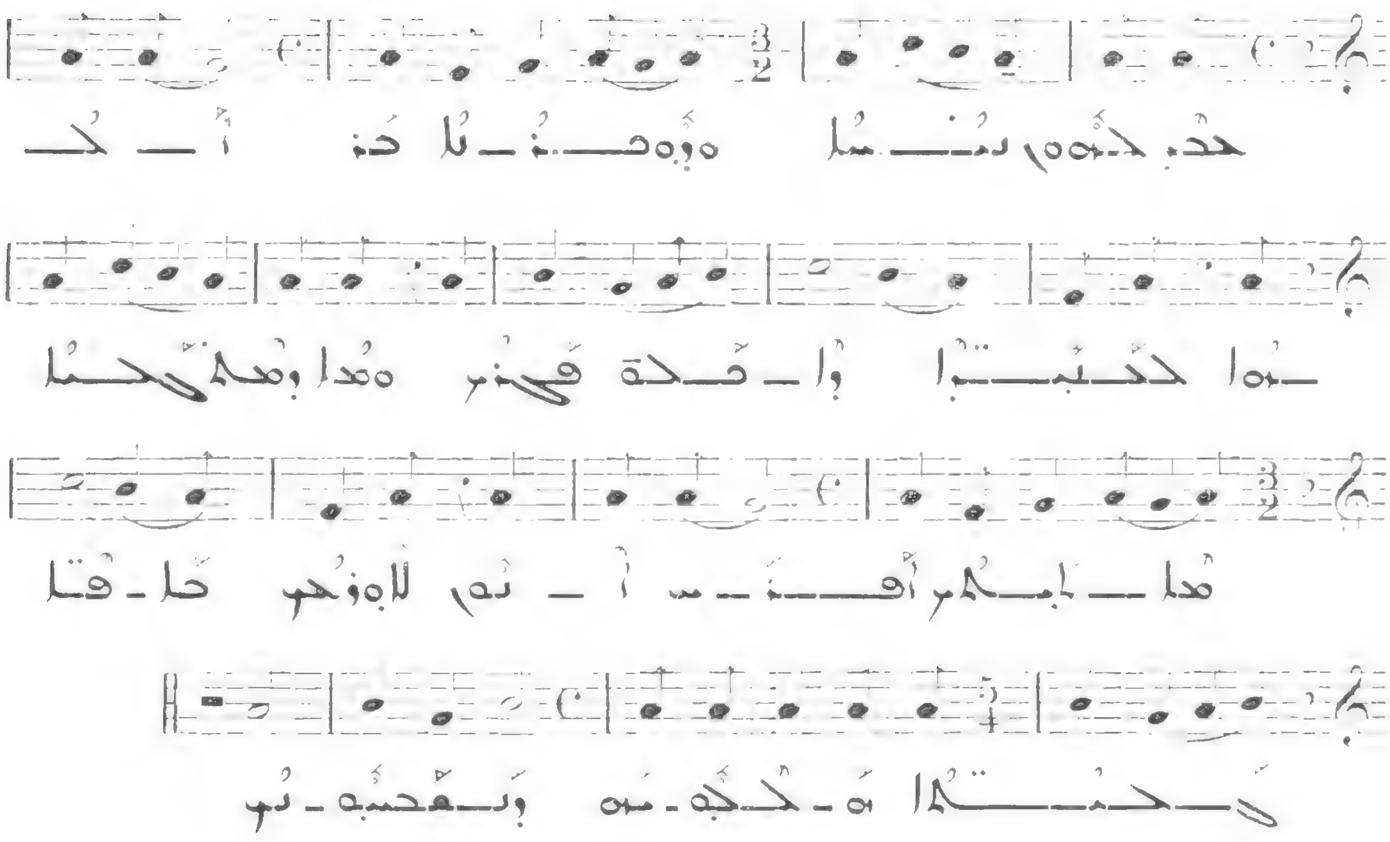




329

Presto

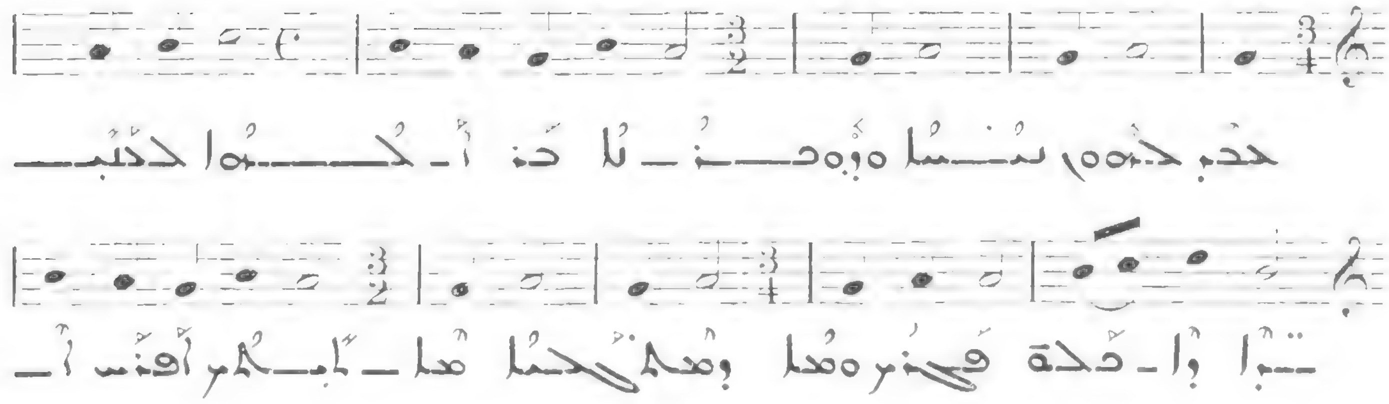
III



330

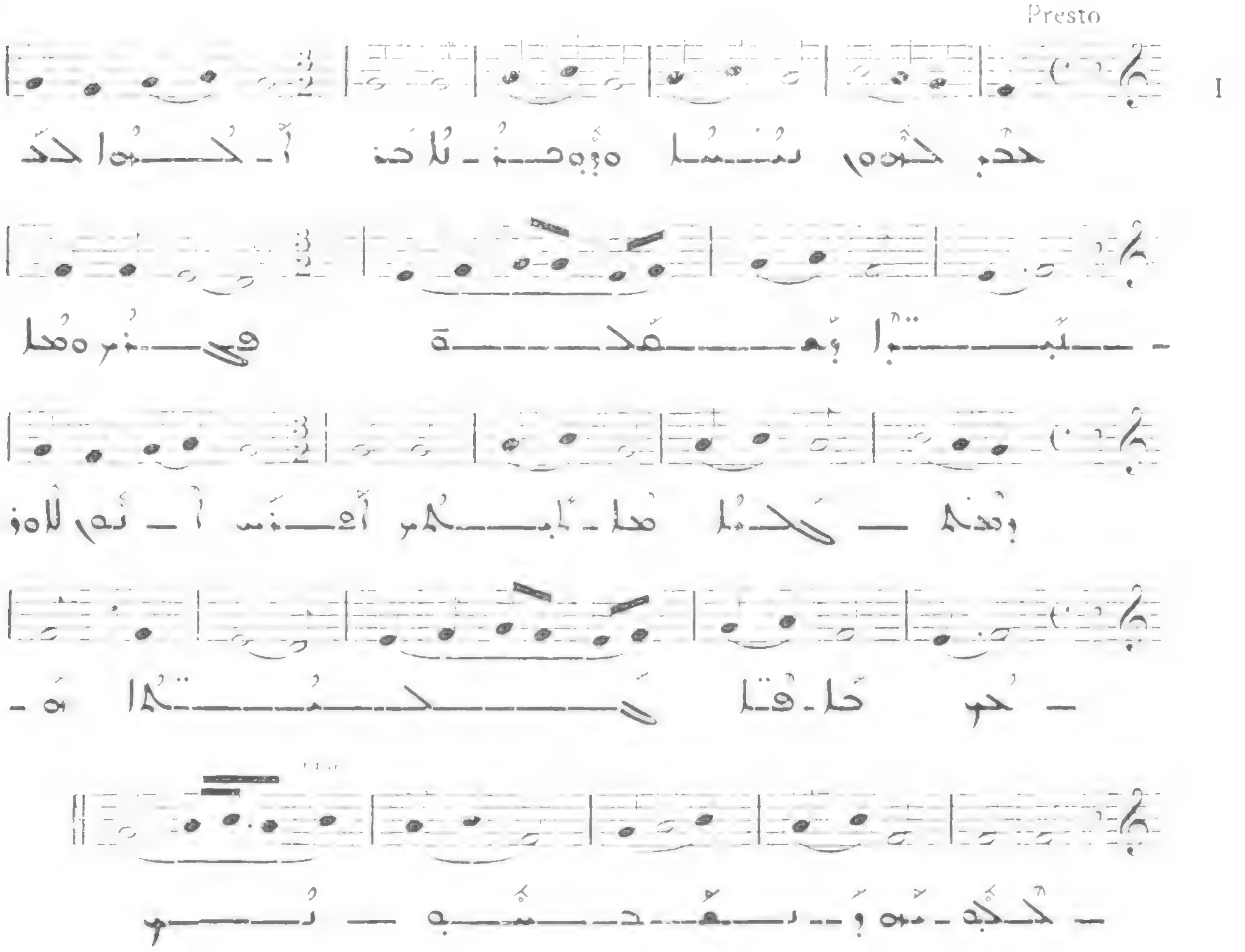
Presto

IV



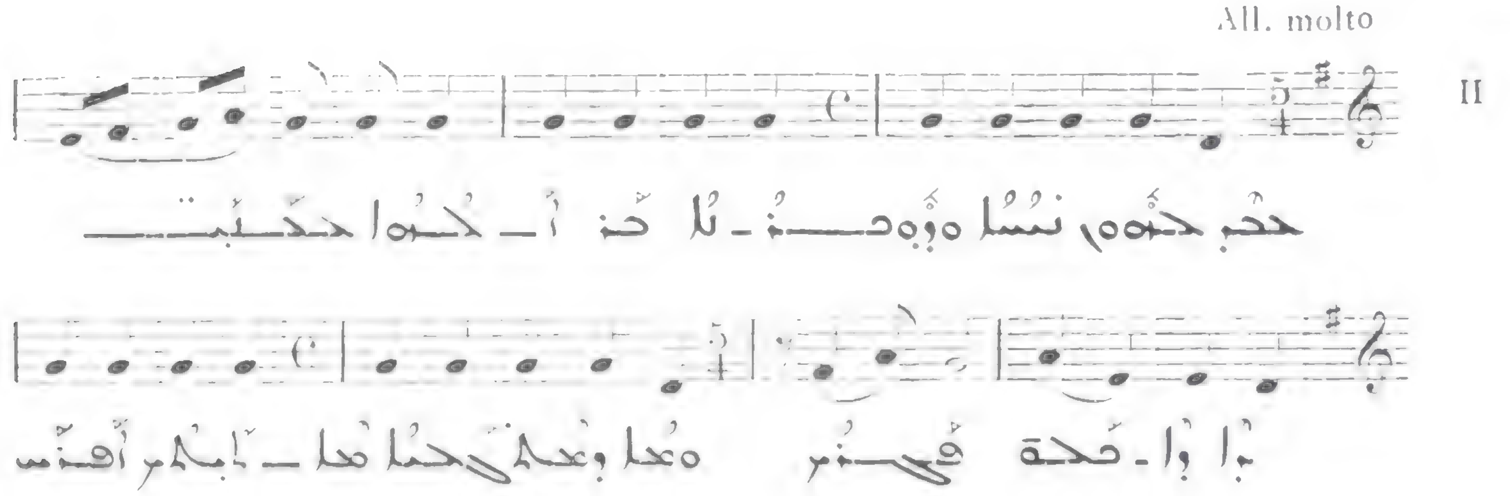
ܩܠܐ ܕܠܐ ܡܕܝܢܬܐ ܘܠܐ ܒܥܠܕܒܒܐ : ܐ

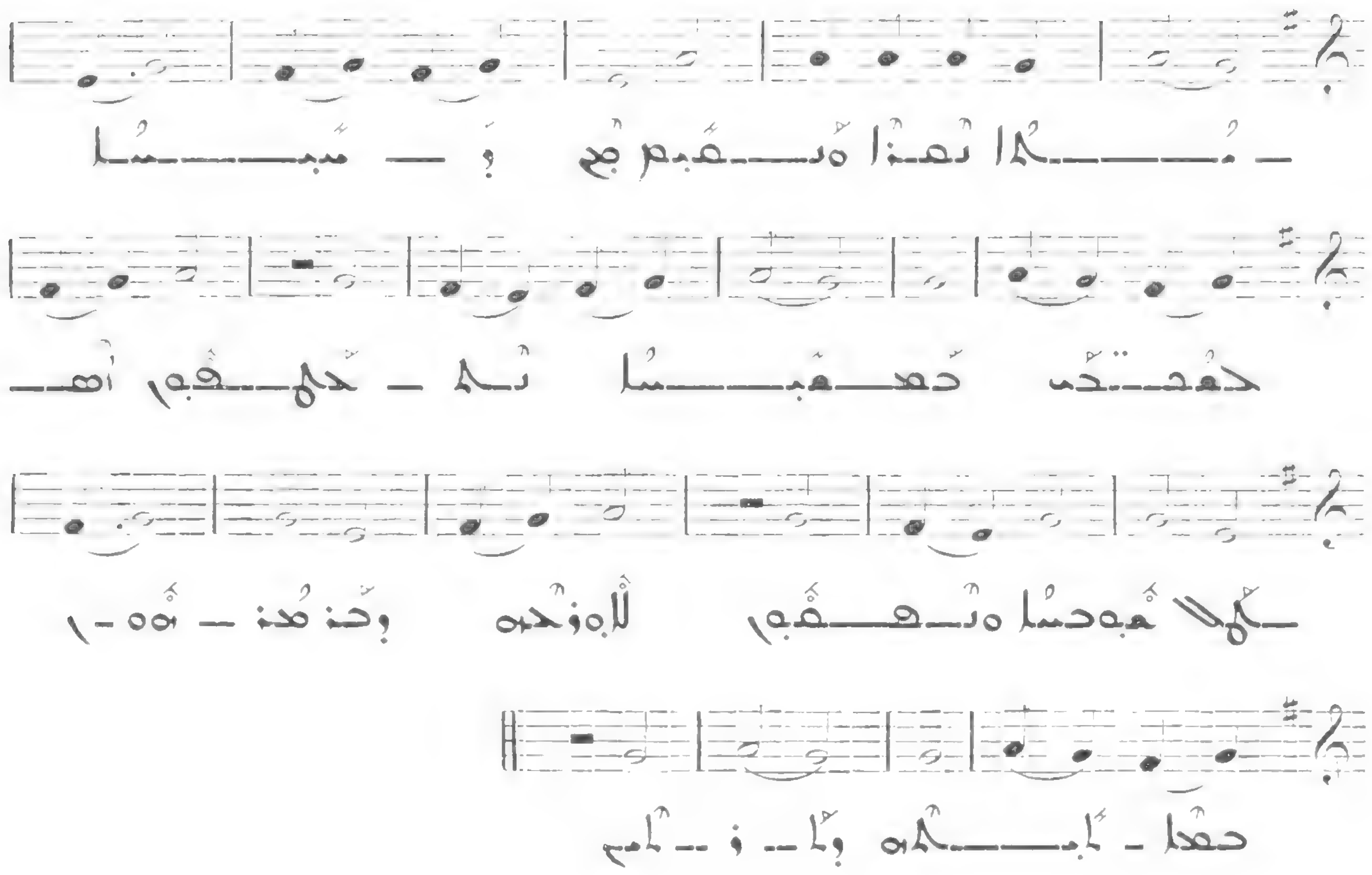
327



ܒ

328

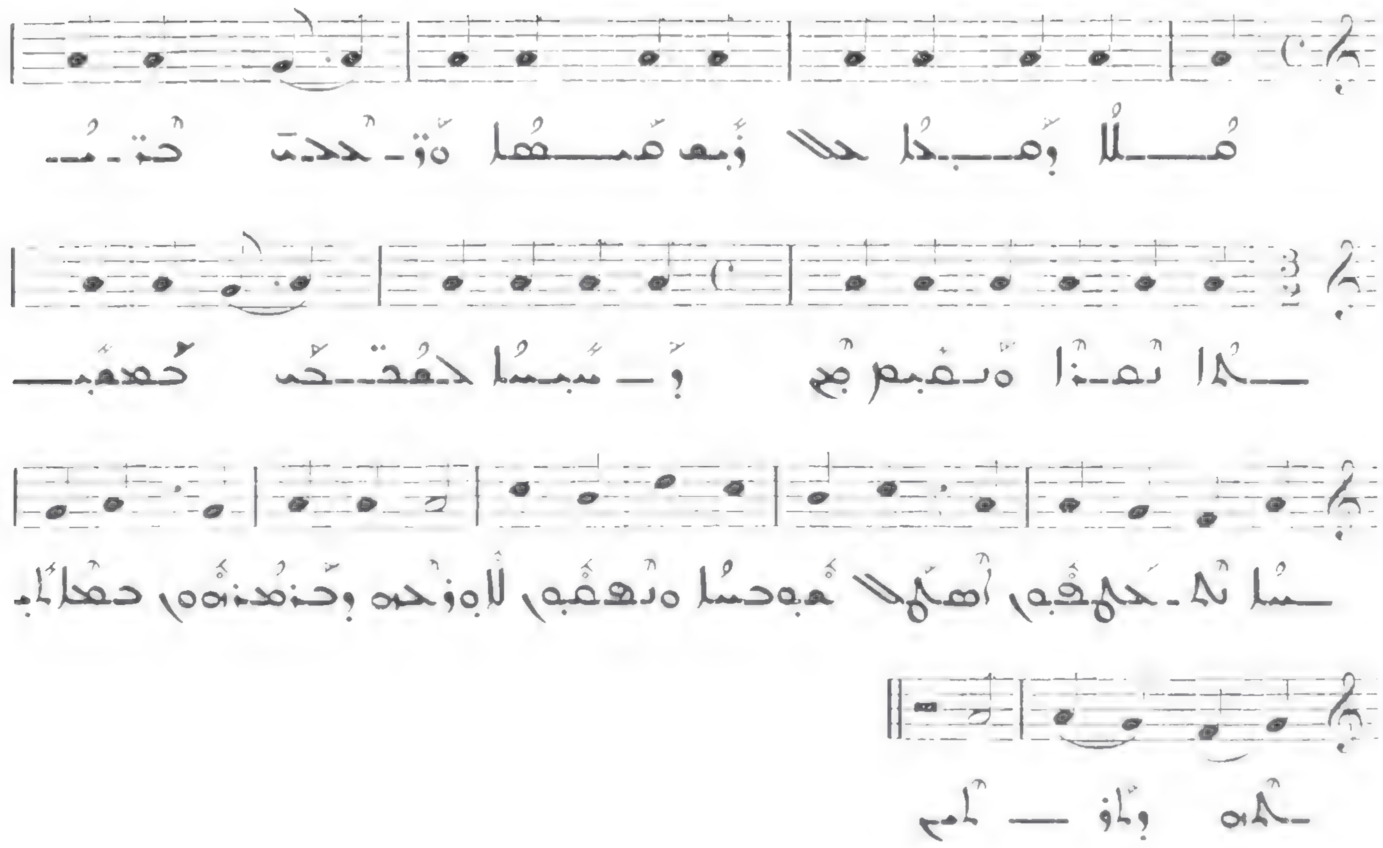


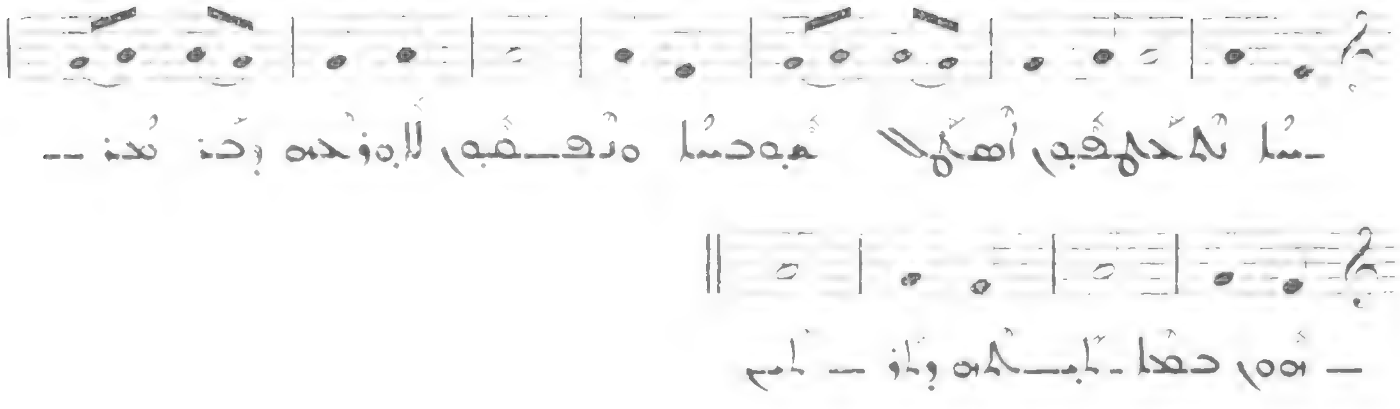


326

All. molto

VI

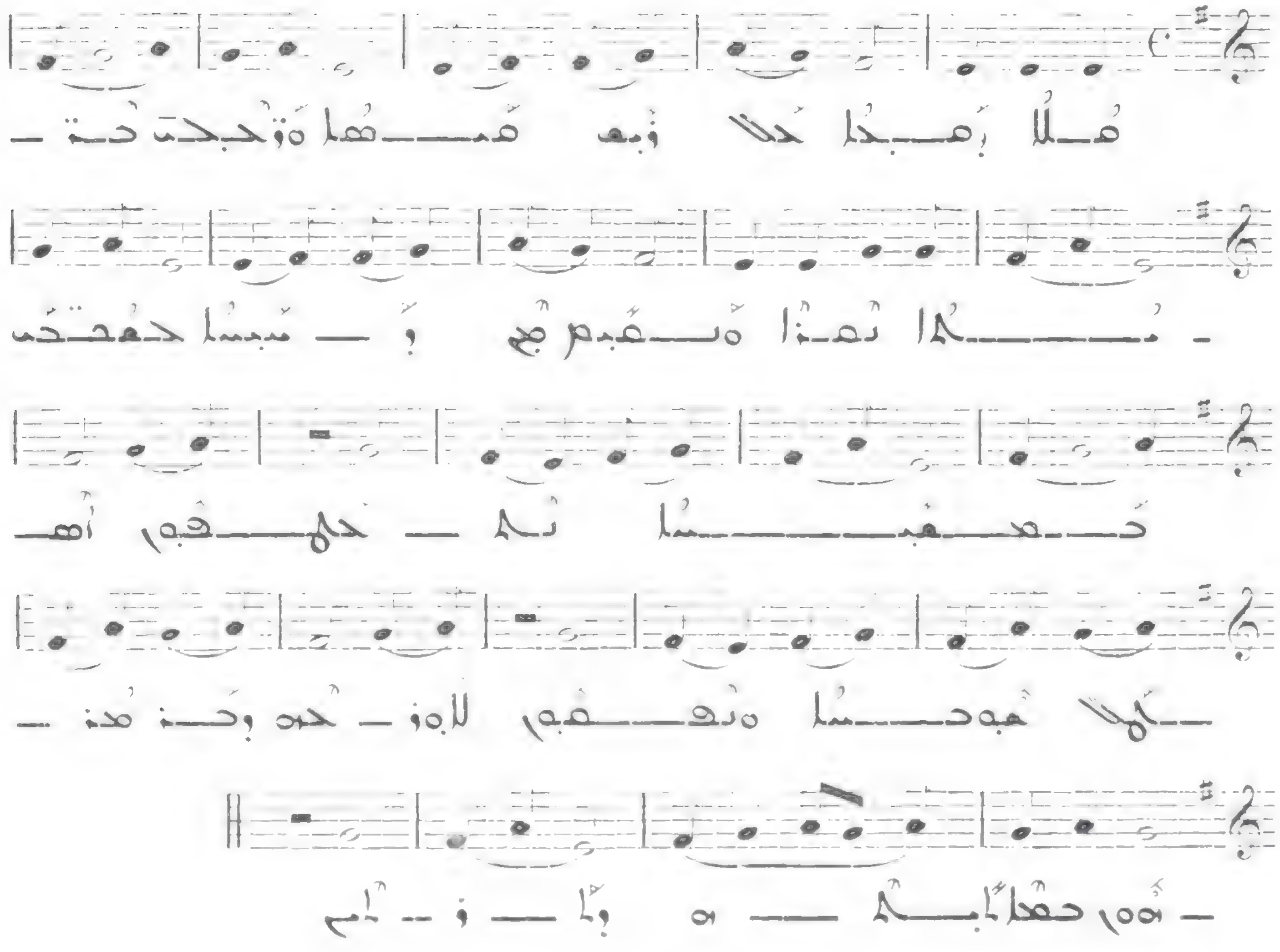




324

Presto

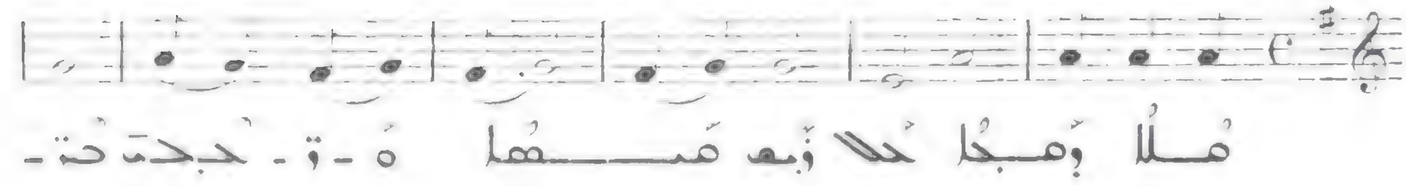
VII

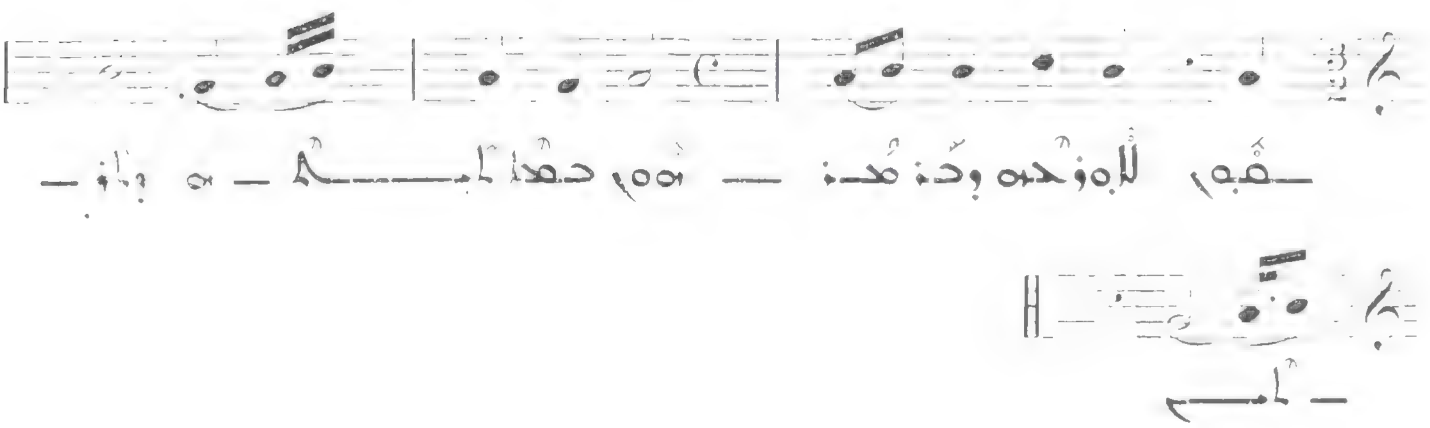


325

Presto

VIII



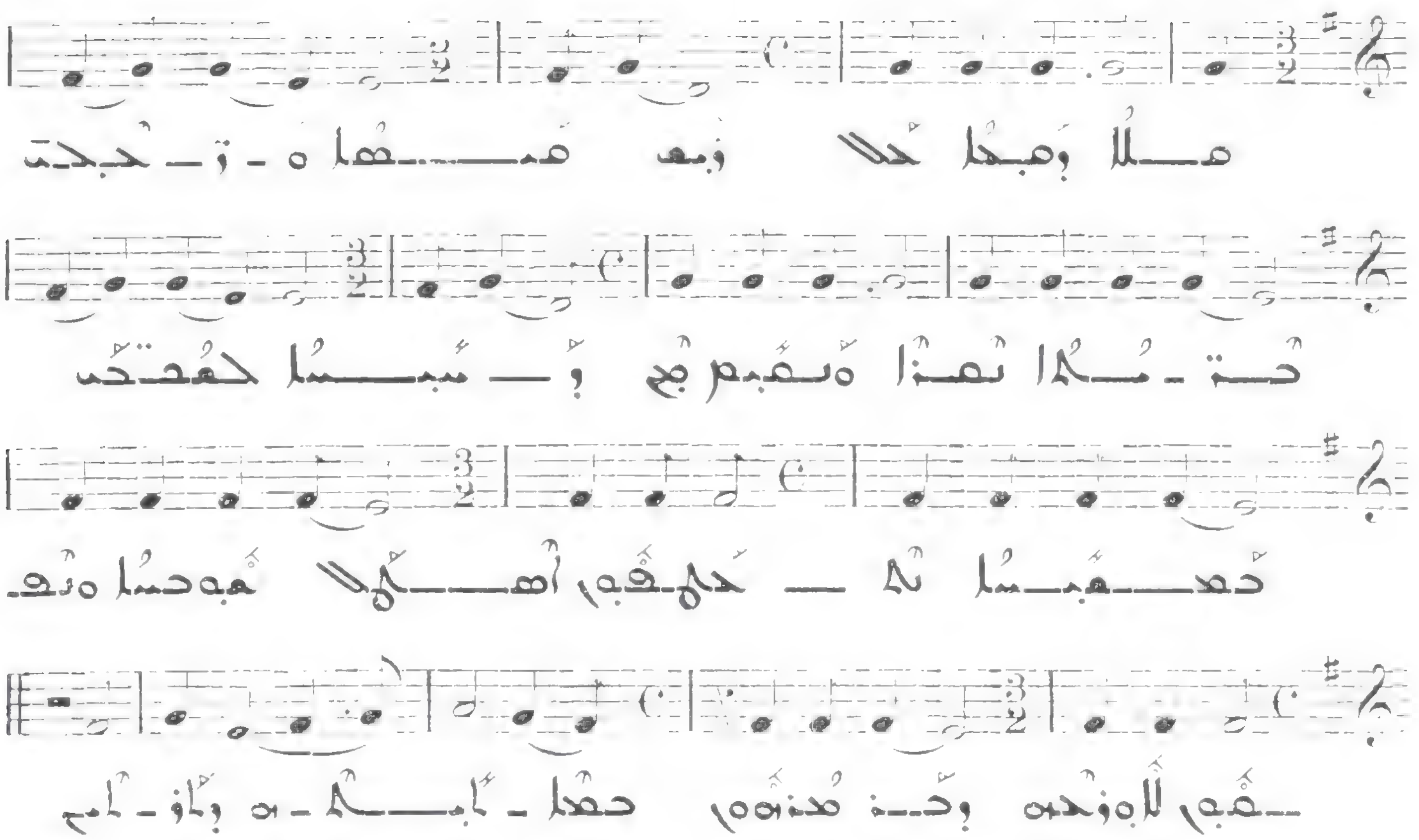


ܗ

322

Presto

V

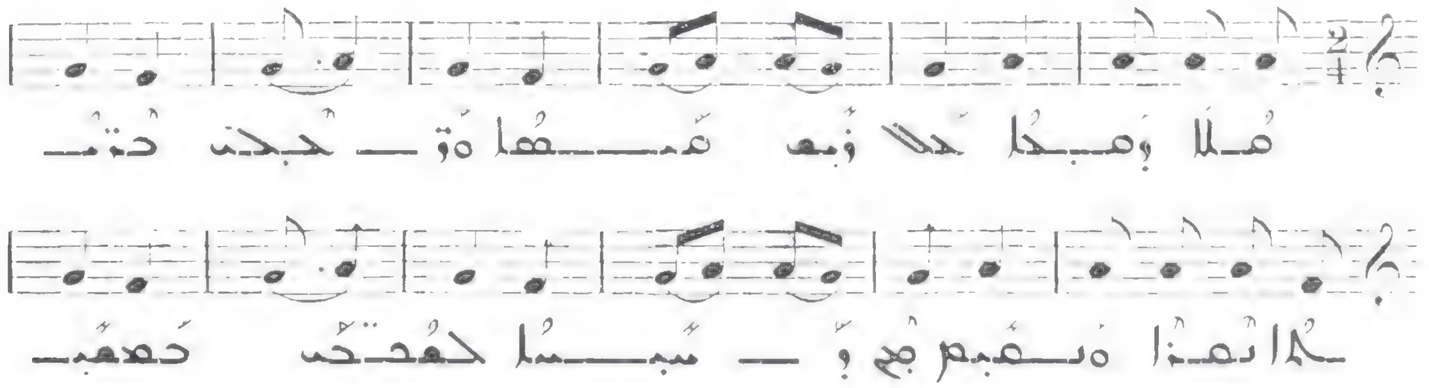


ܘ

323

Allegro moderato

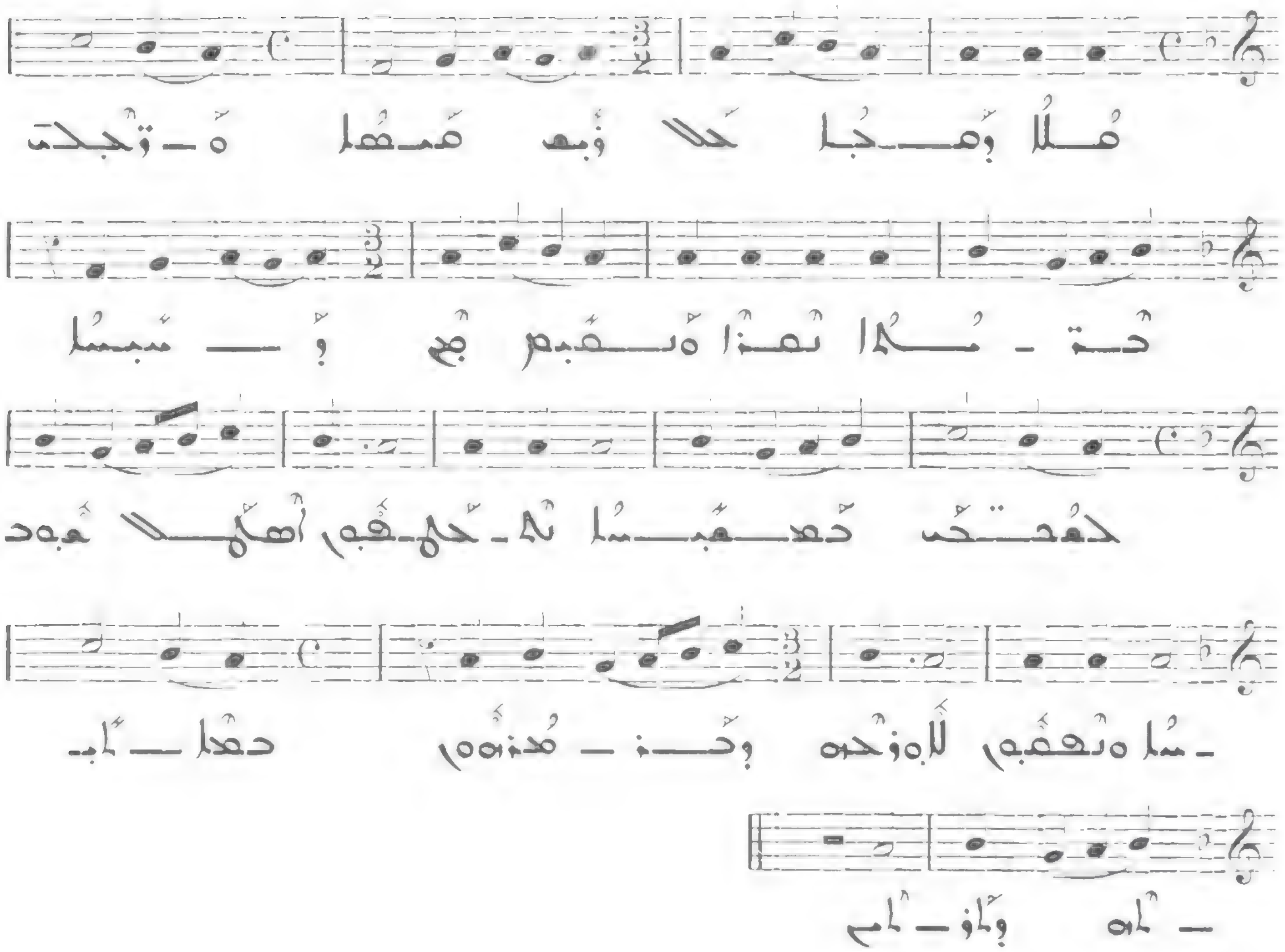
VI



320

Presto

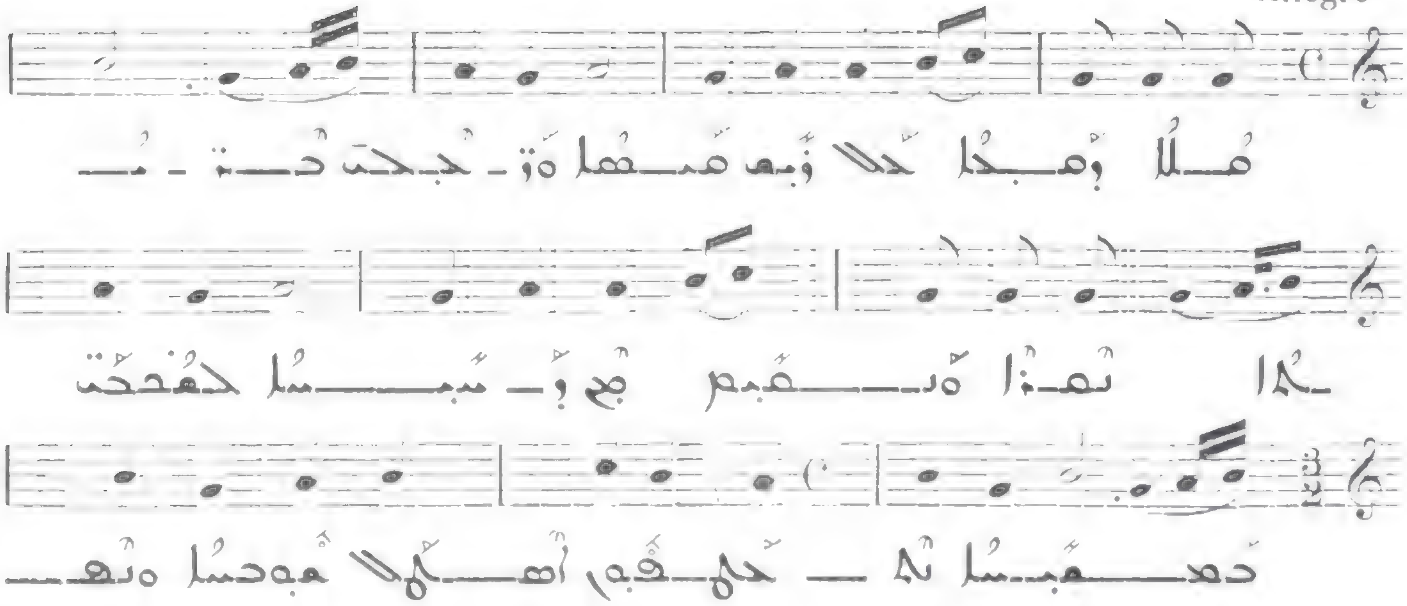
III



321

Allegro

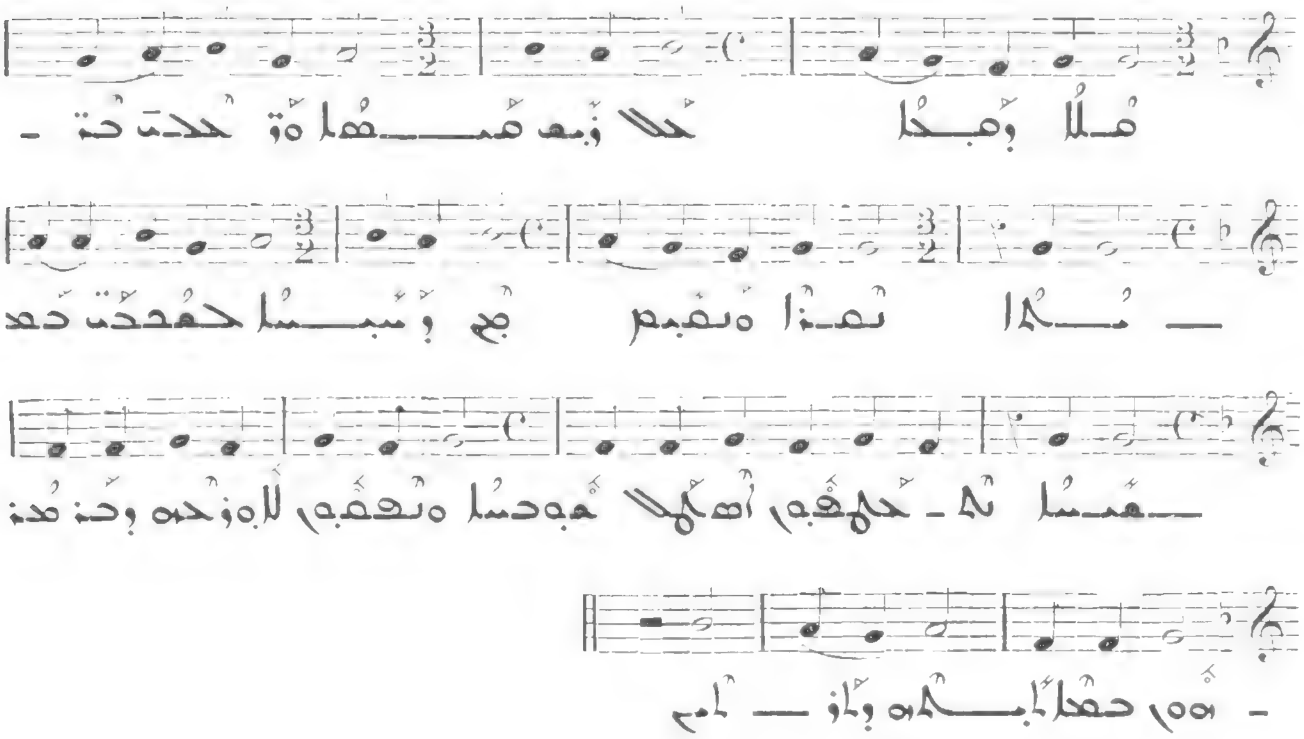
IV



ܩܠܐ ܕܗܘܘ ܠܗ ܠܒܢܝ̈ܡܝ : ܐ 318

Presto

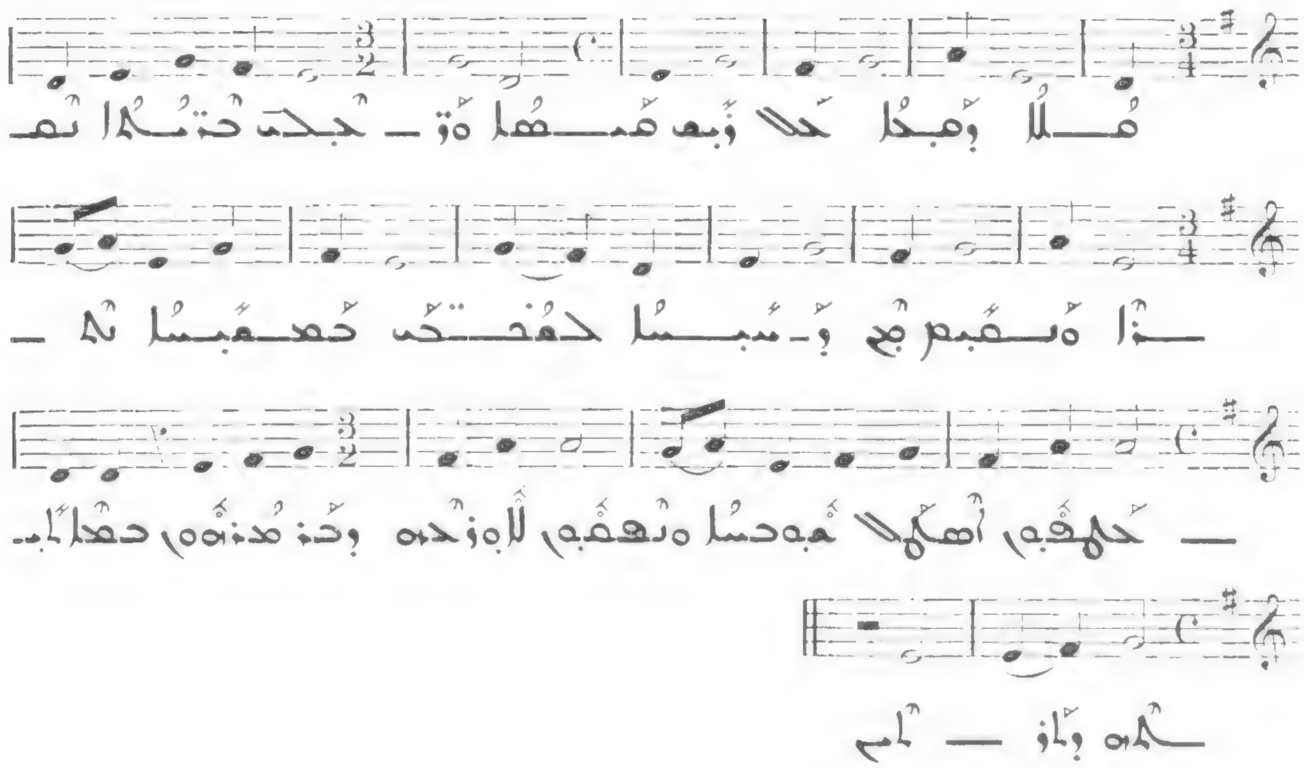
I

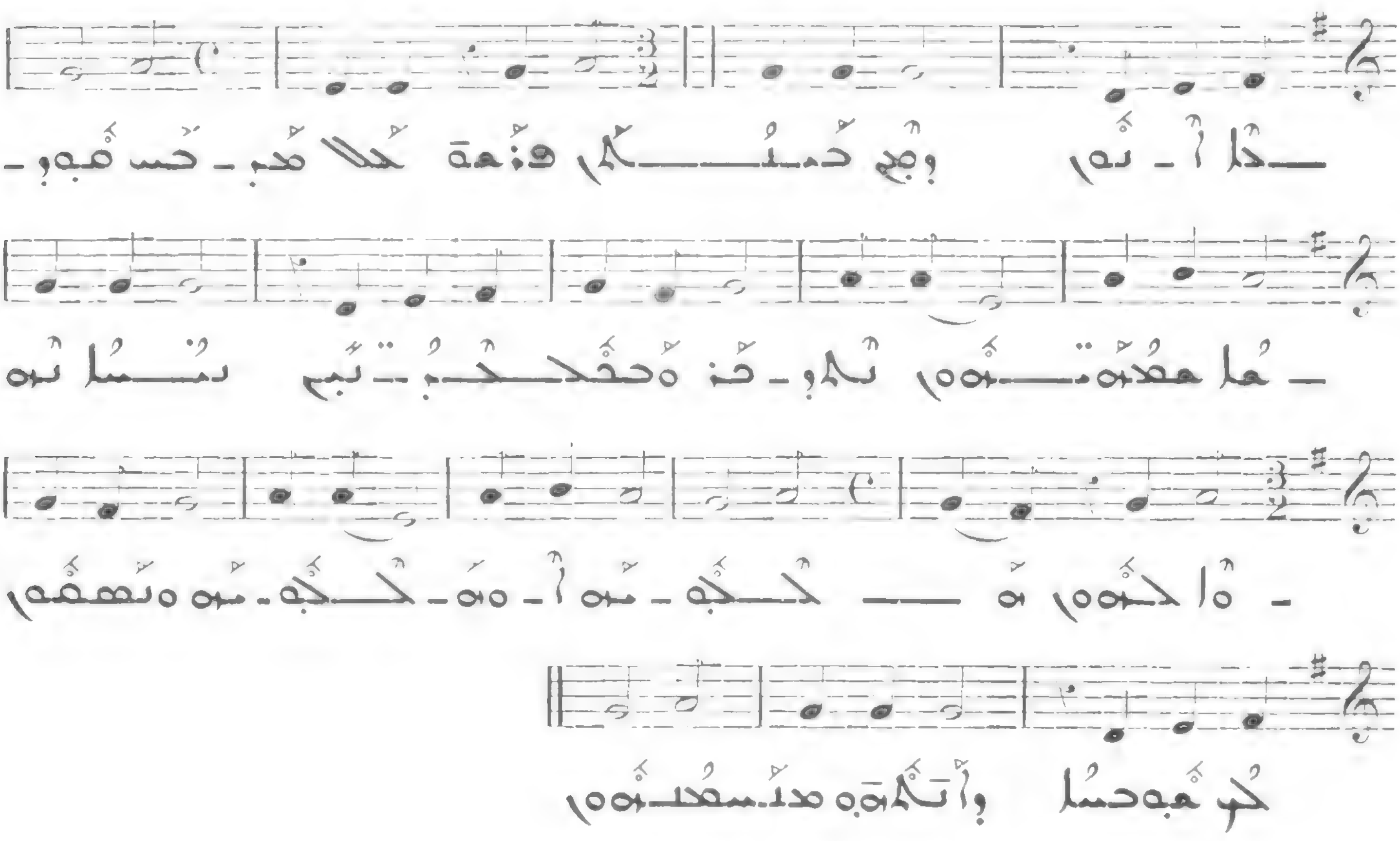


ܒ 319

Presto

II

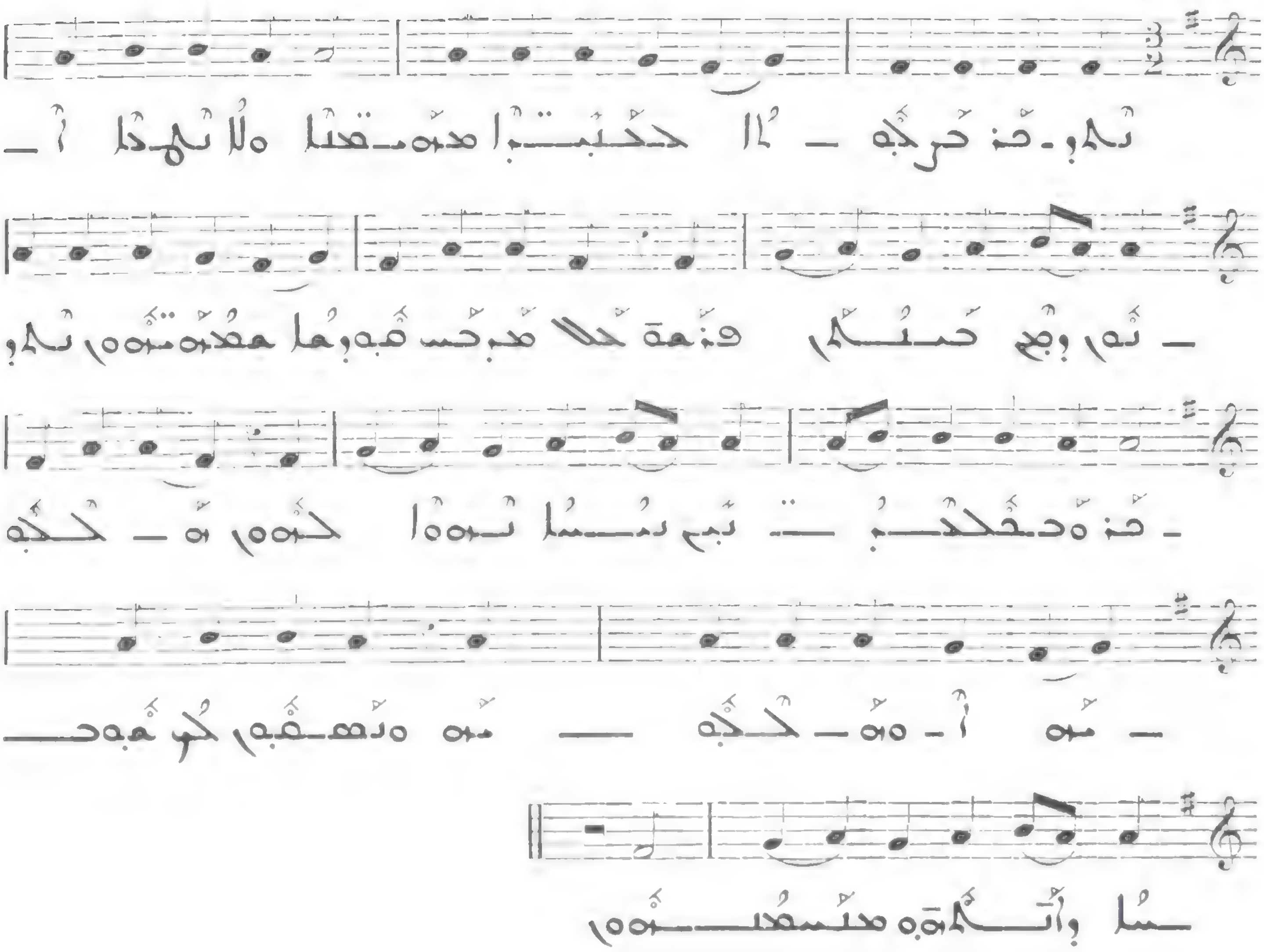




317 ܕܓܘܡܐ ܕܡܠܟܗ

Presto

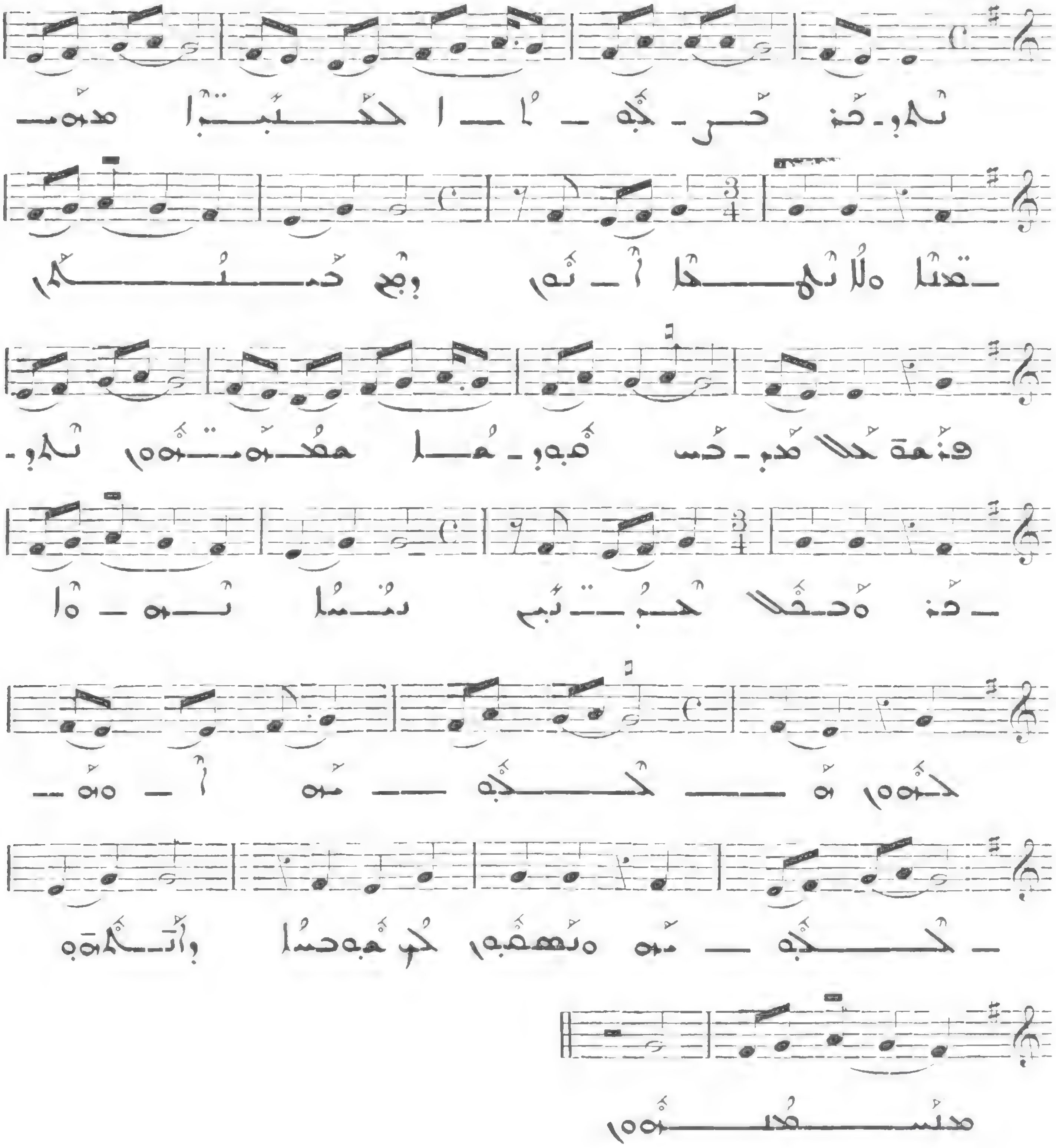
III
V



ܐ 315

Allegro

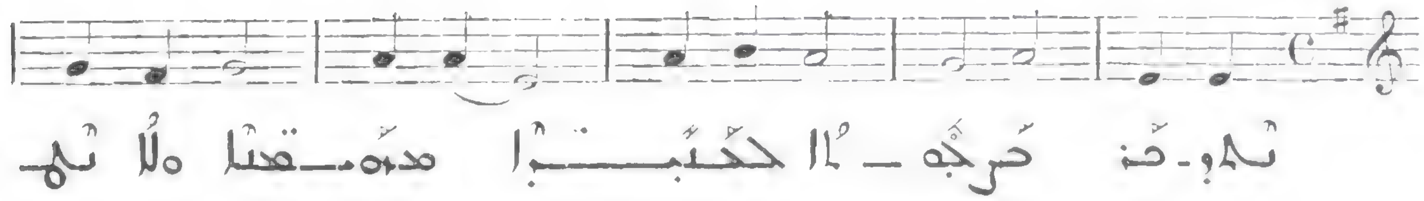
VII



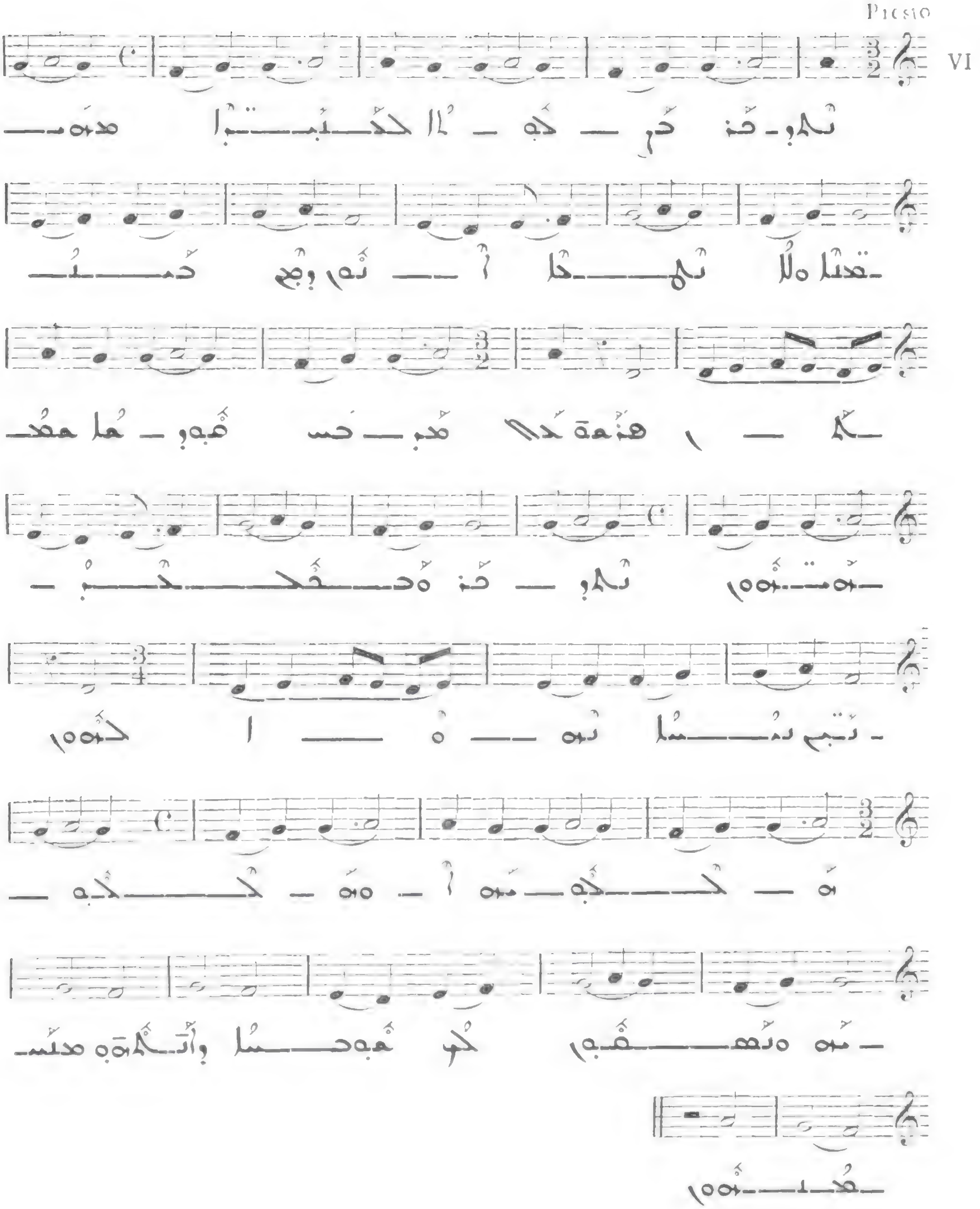
ܒ 316

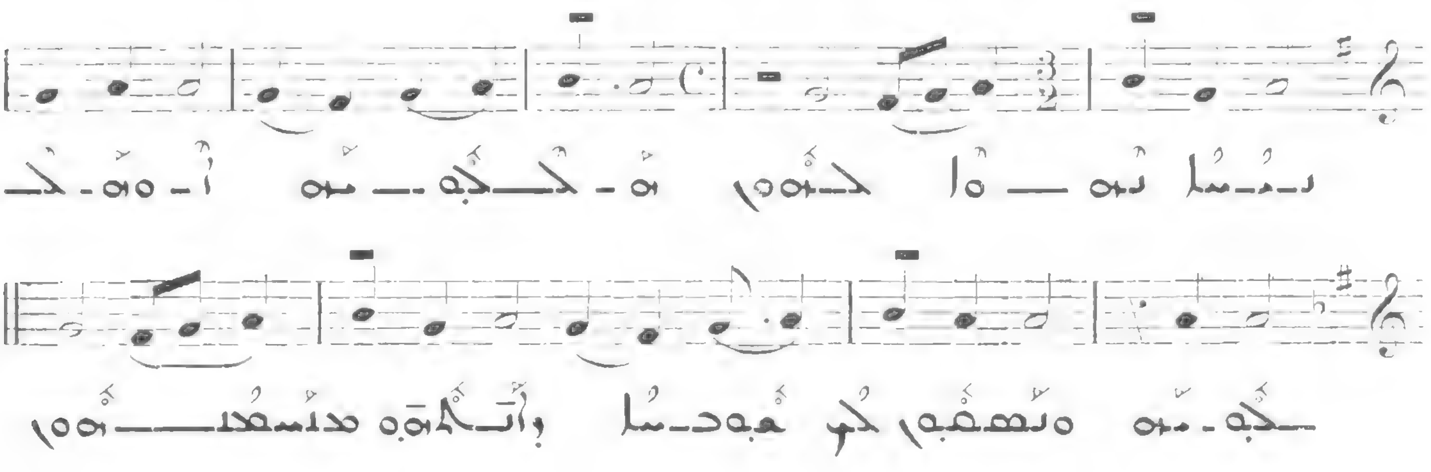
All. molto

VIII



ܘ 314



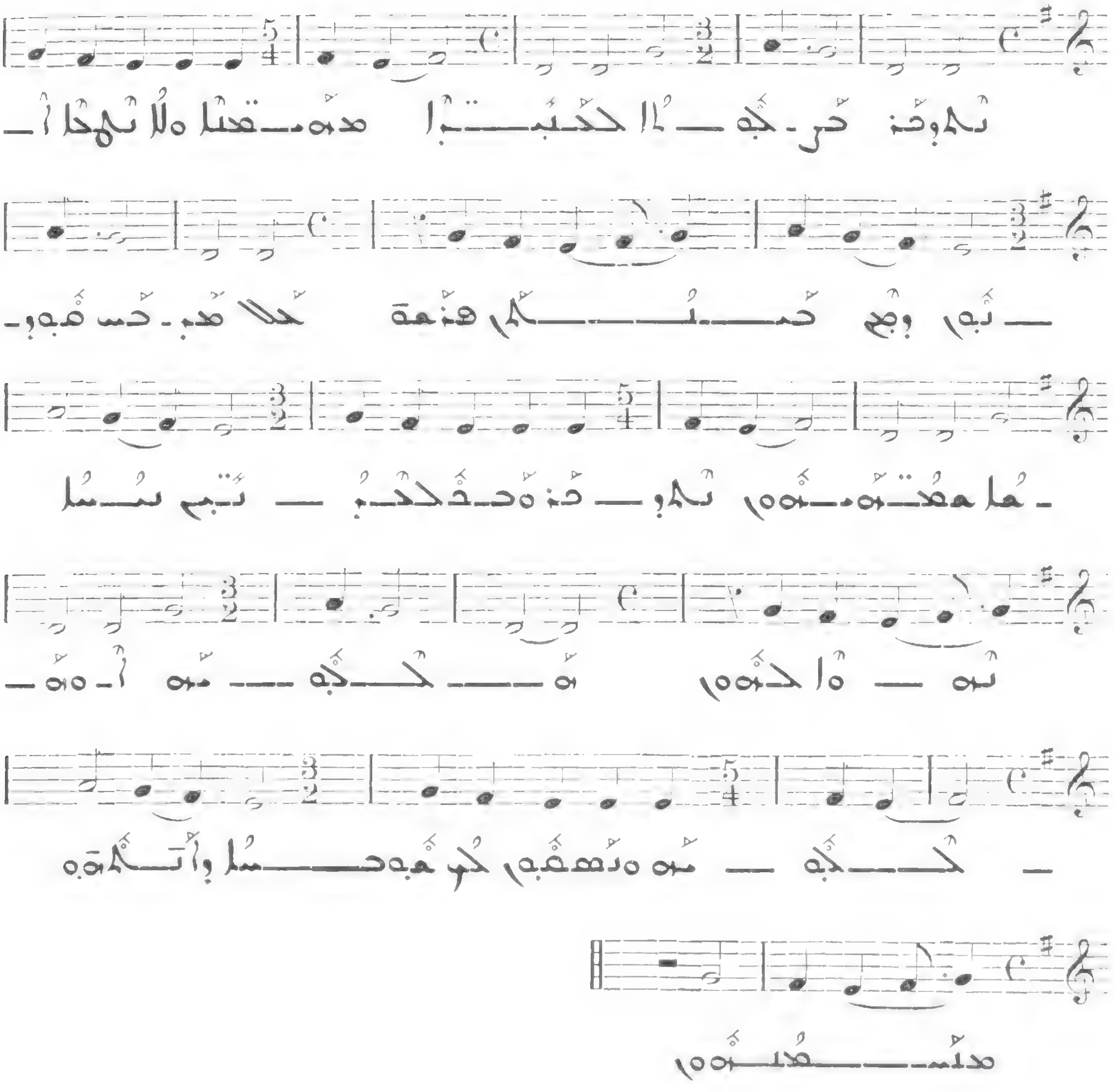


ܗ

313

Presto

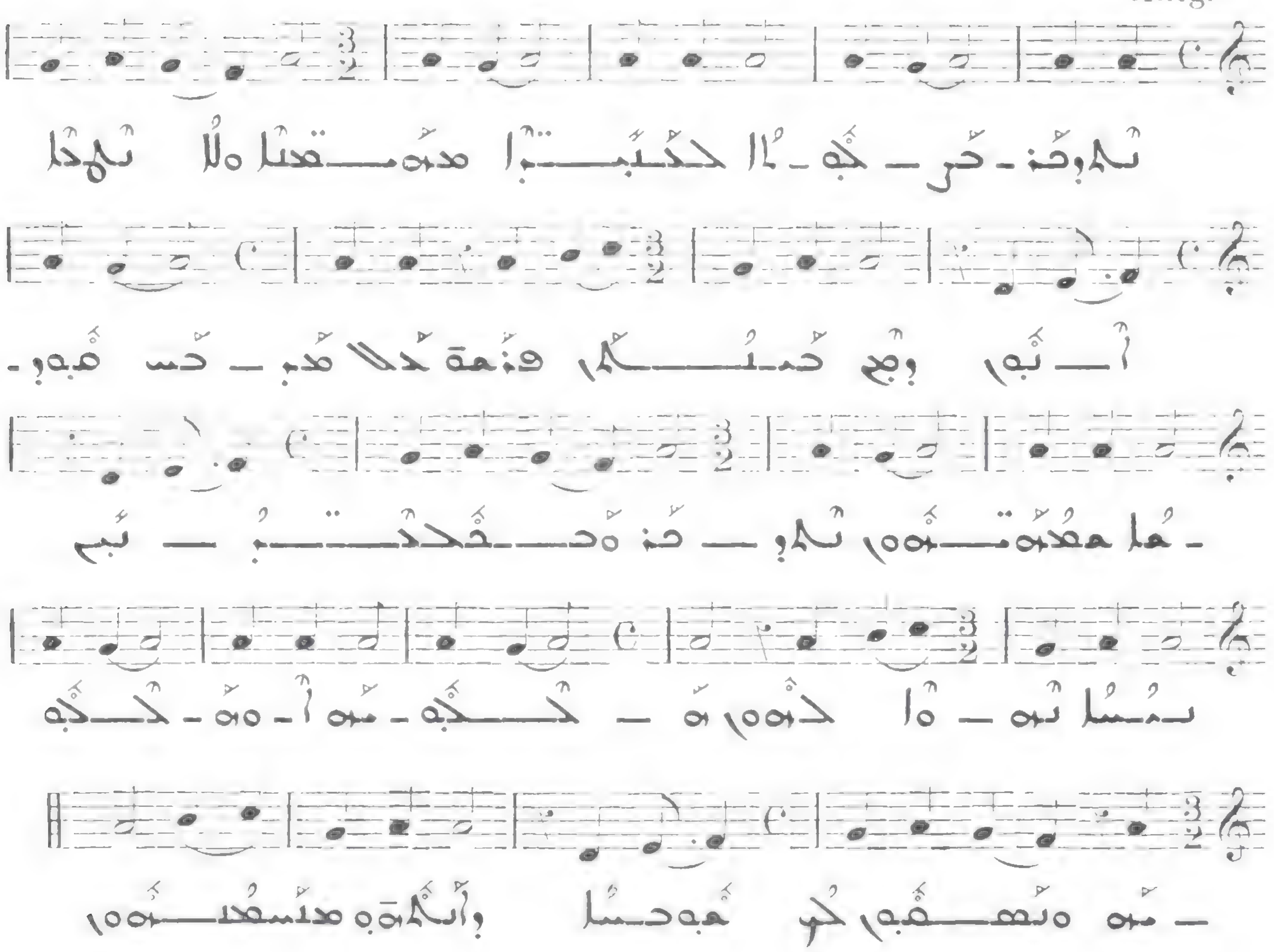
V



ܐ 311

Allegro

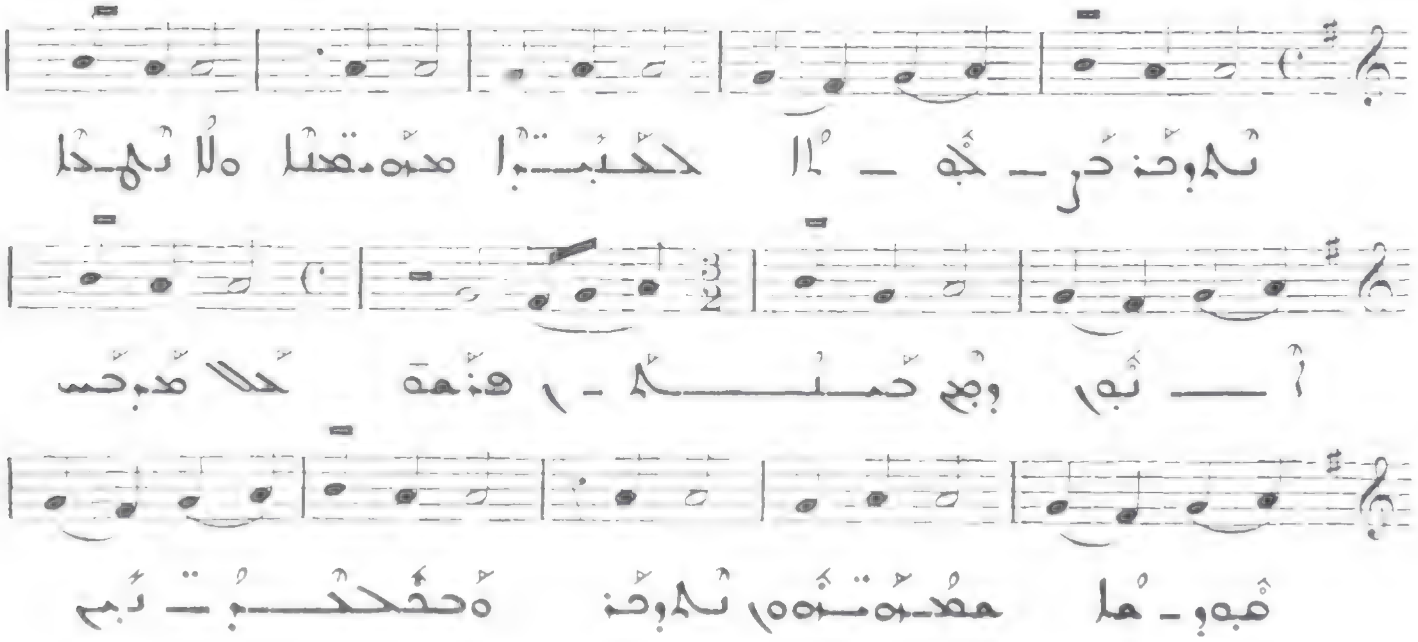
III

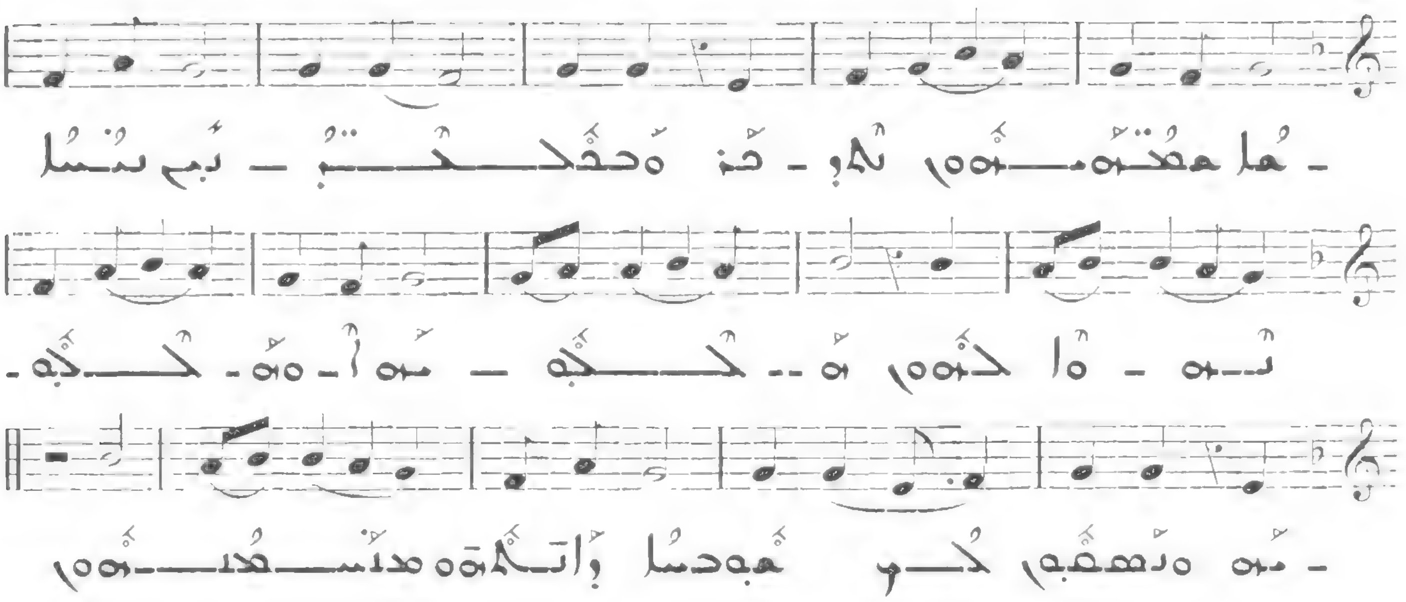


ܒ 312

Presto

IV

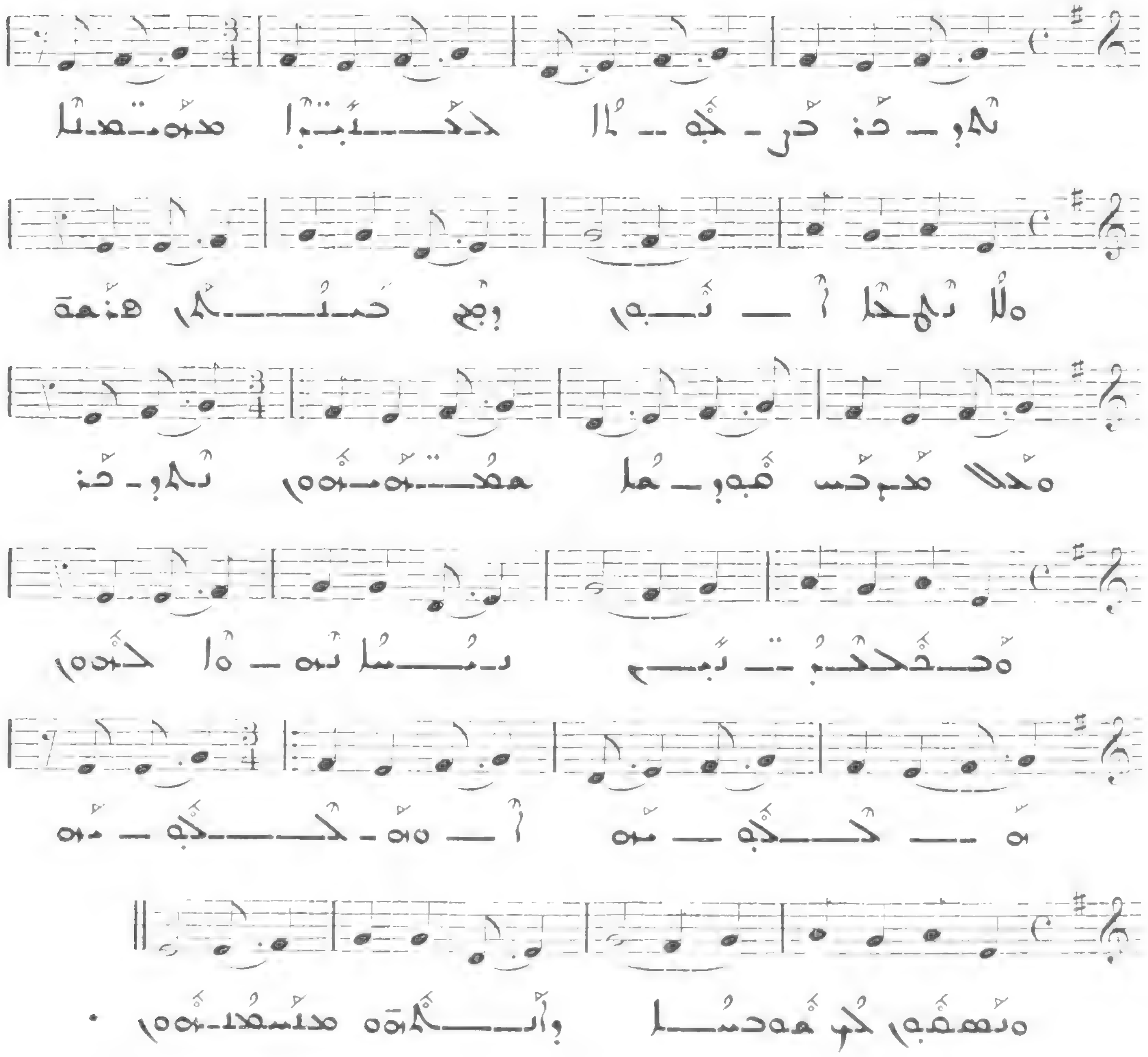


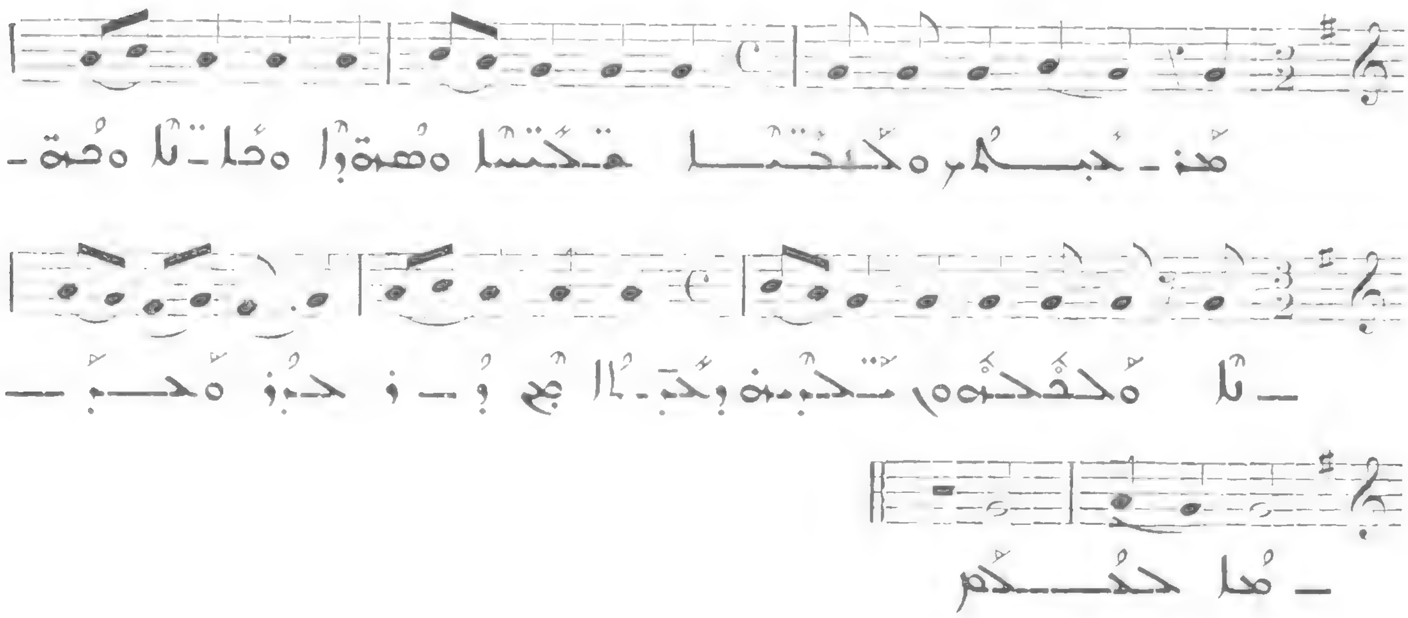


310

Allegro

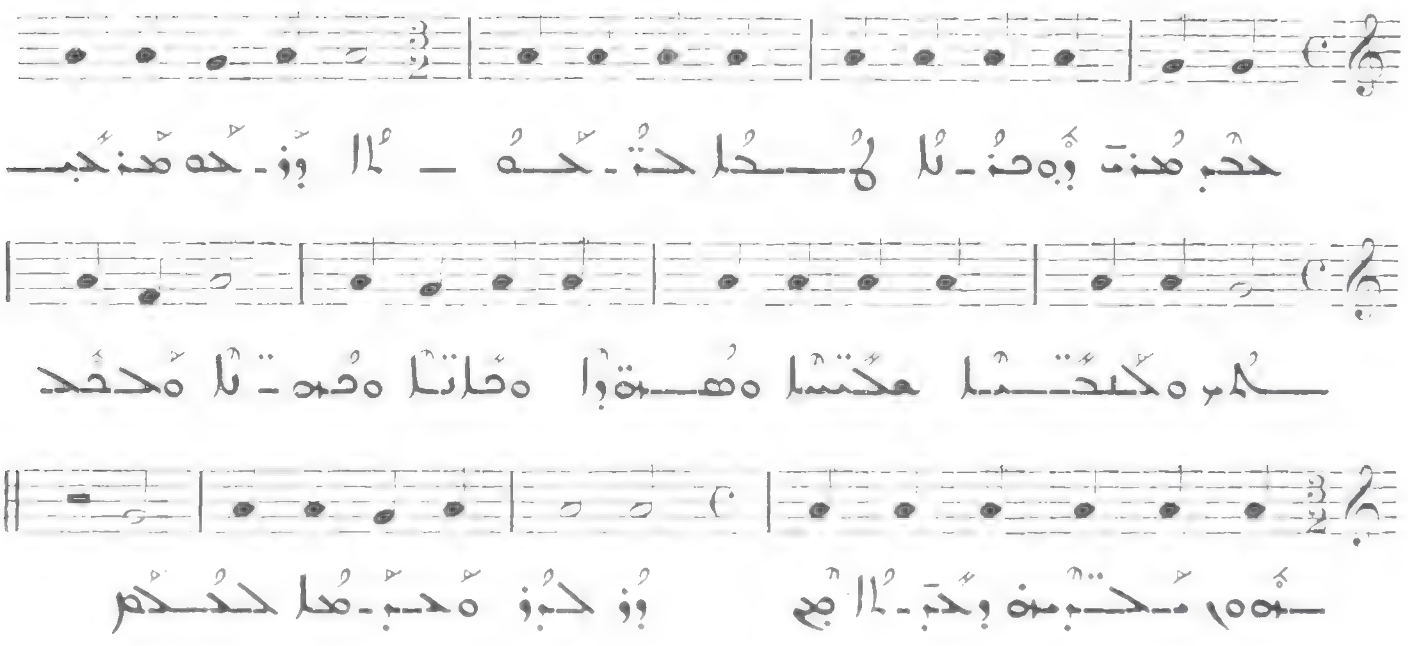
II





308

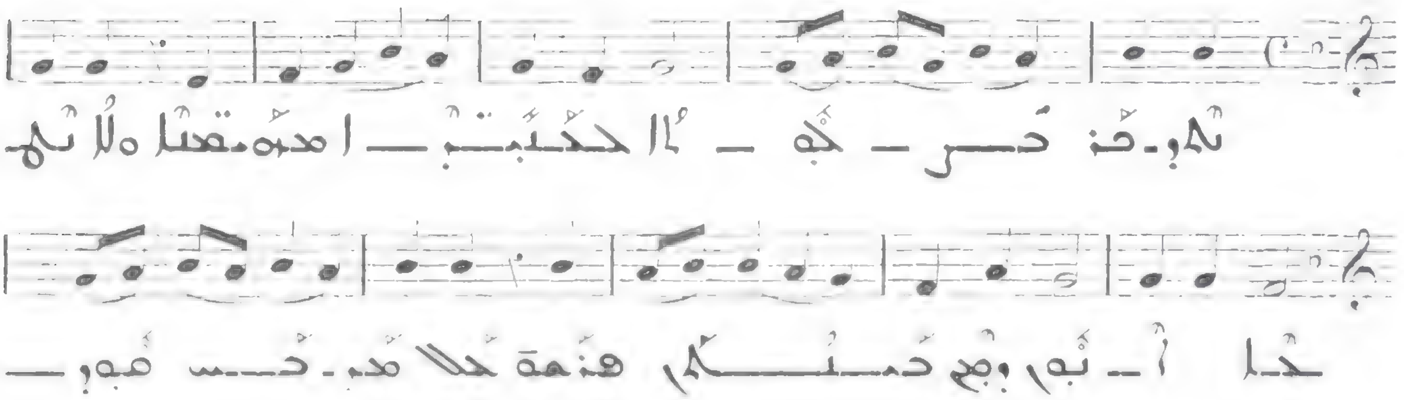
Presto

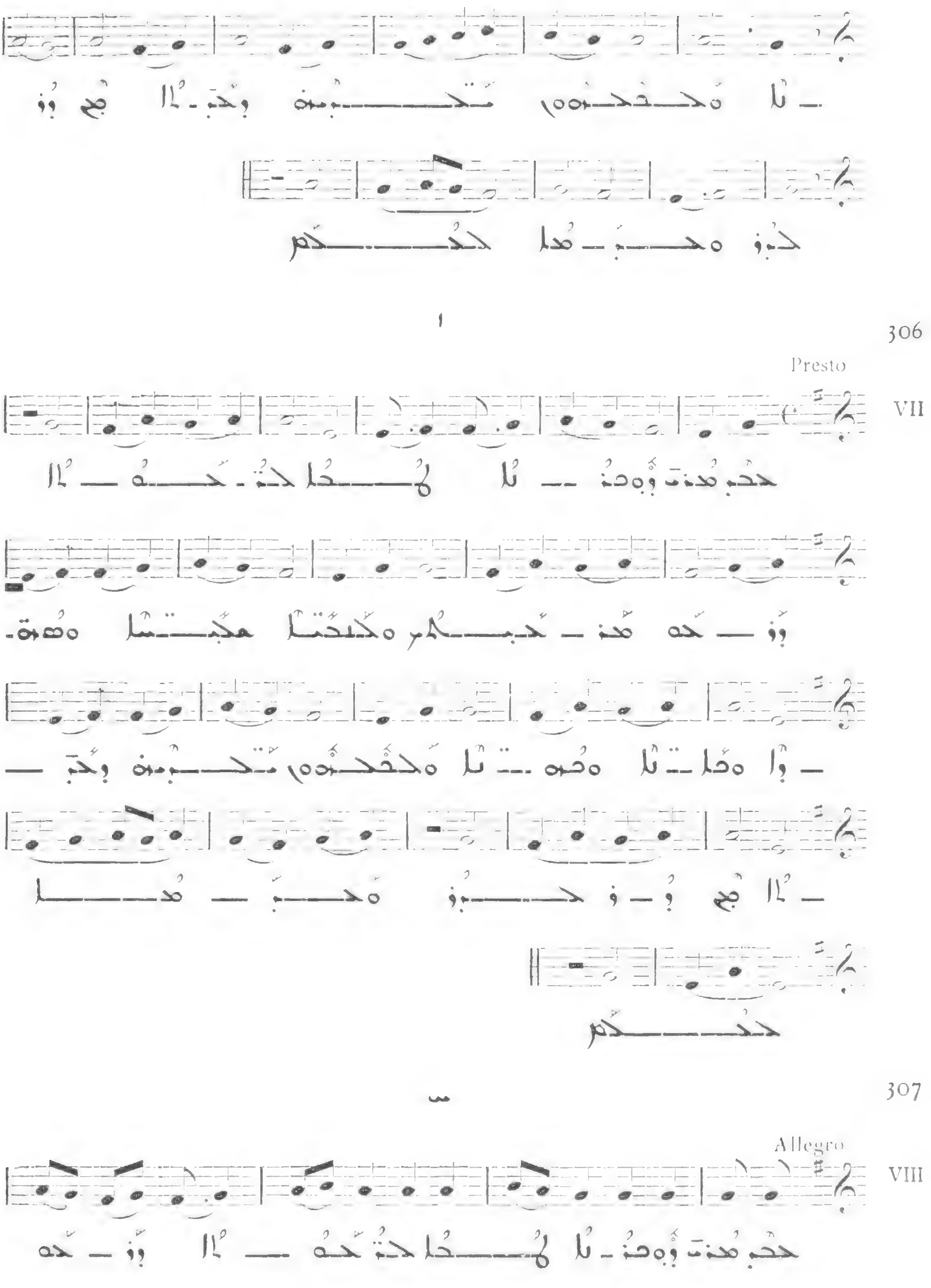


309

Allegro

1

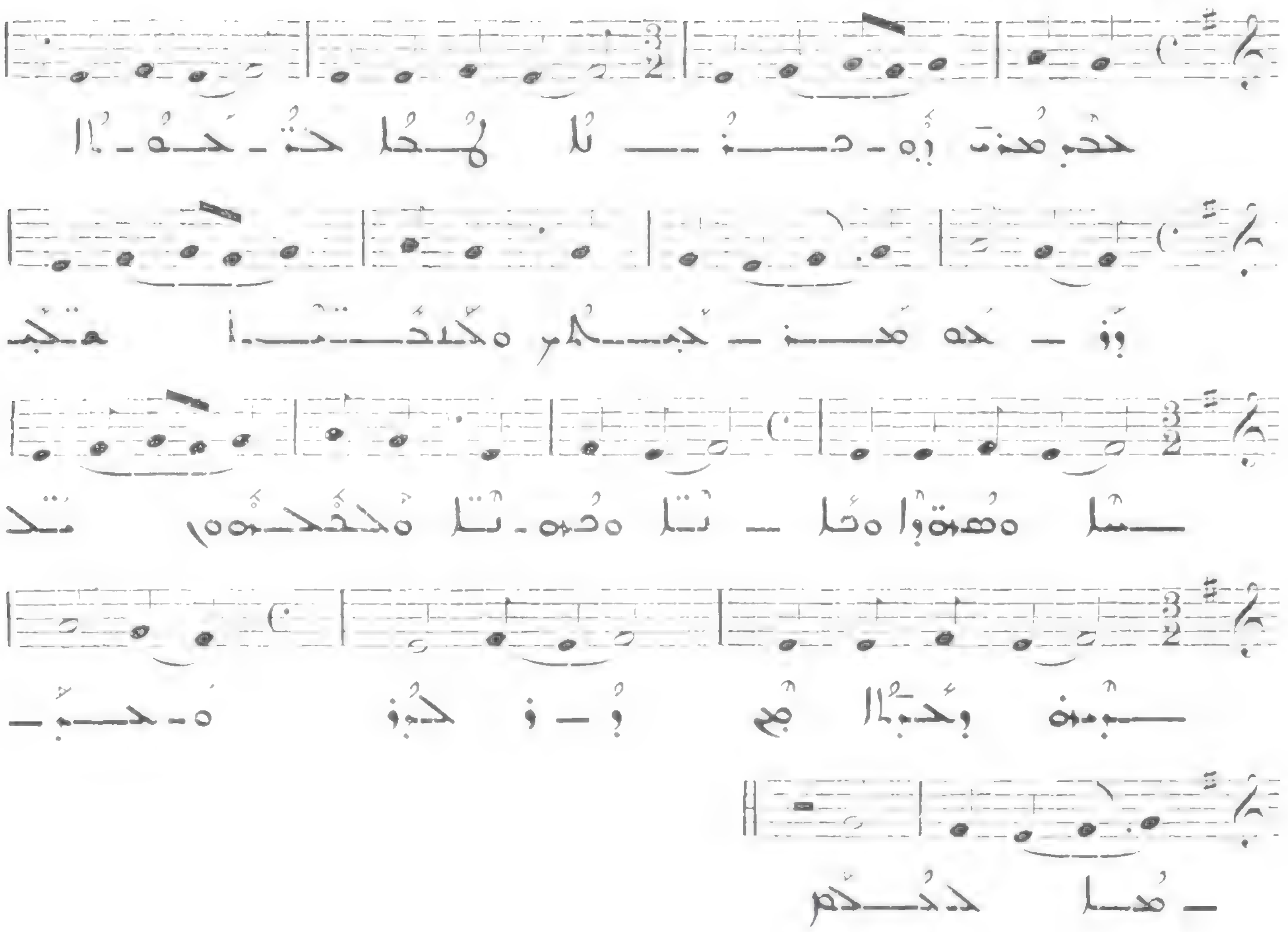



306
Presto
VII
307
Allegro
VIII

ܗ 304

Presto

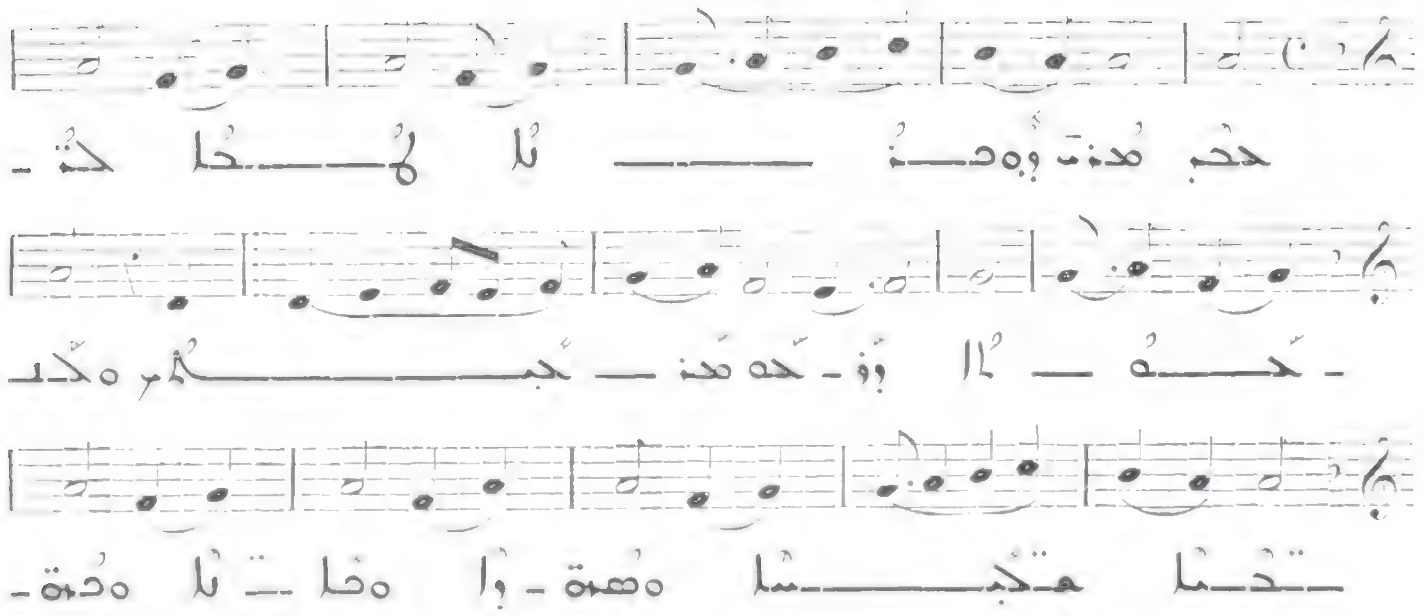
V



ܘ 305

Presto

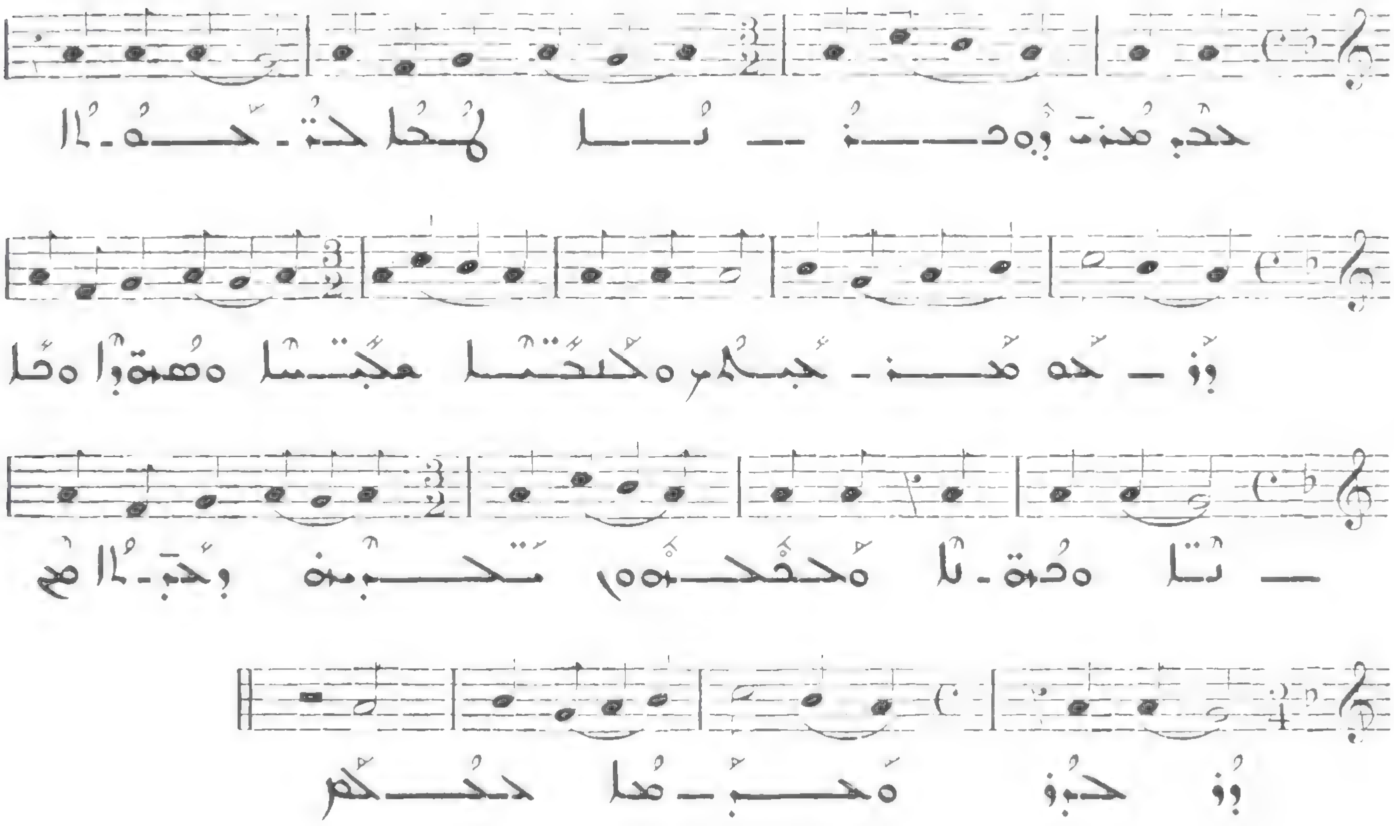
VI



302

Presto

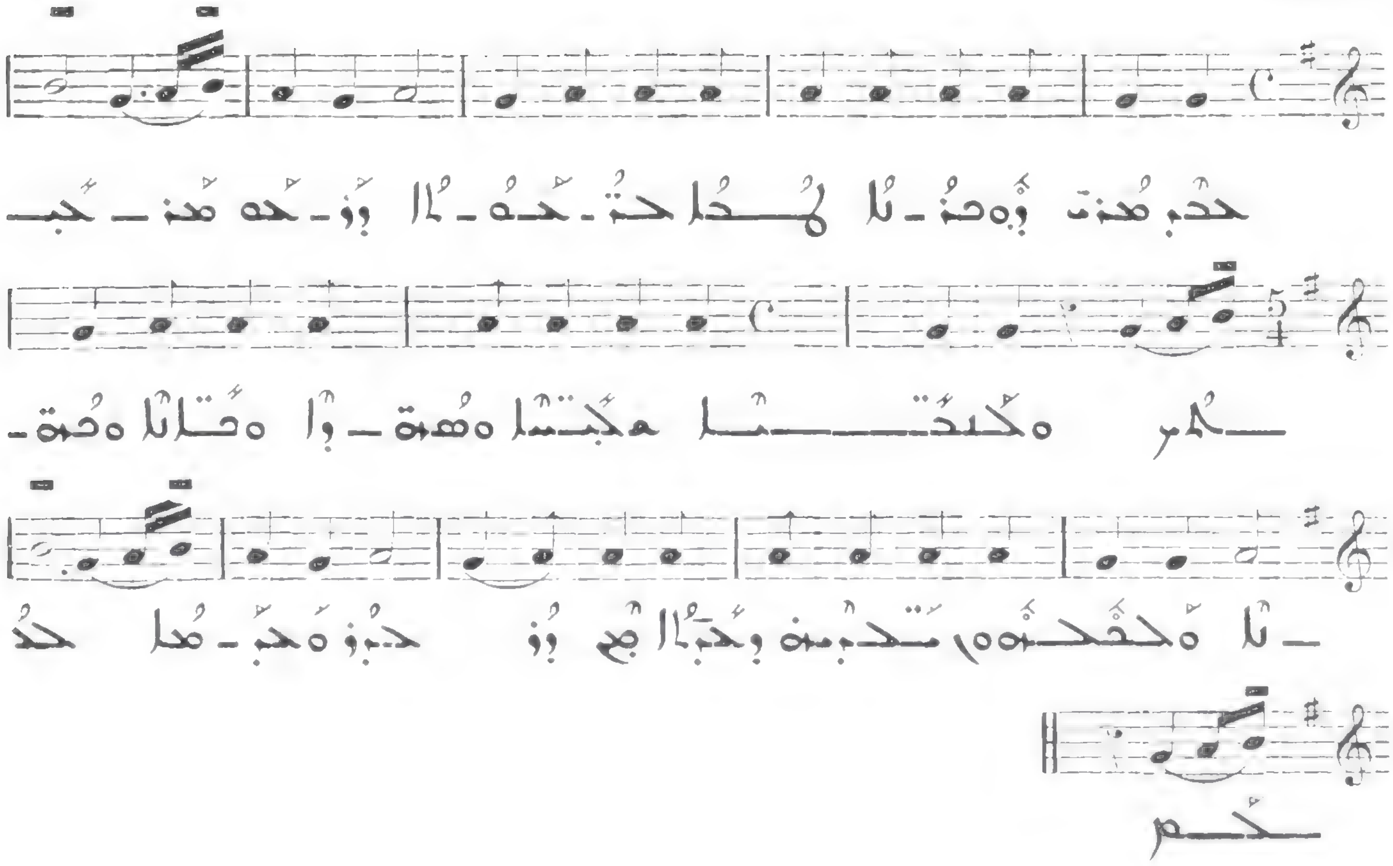
III



303

Presto

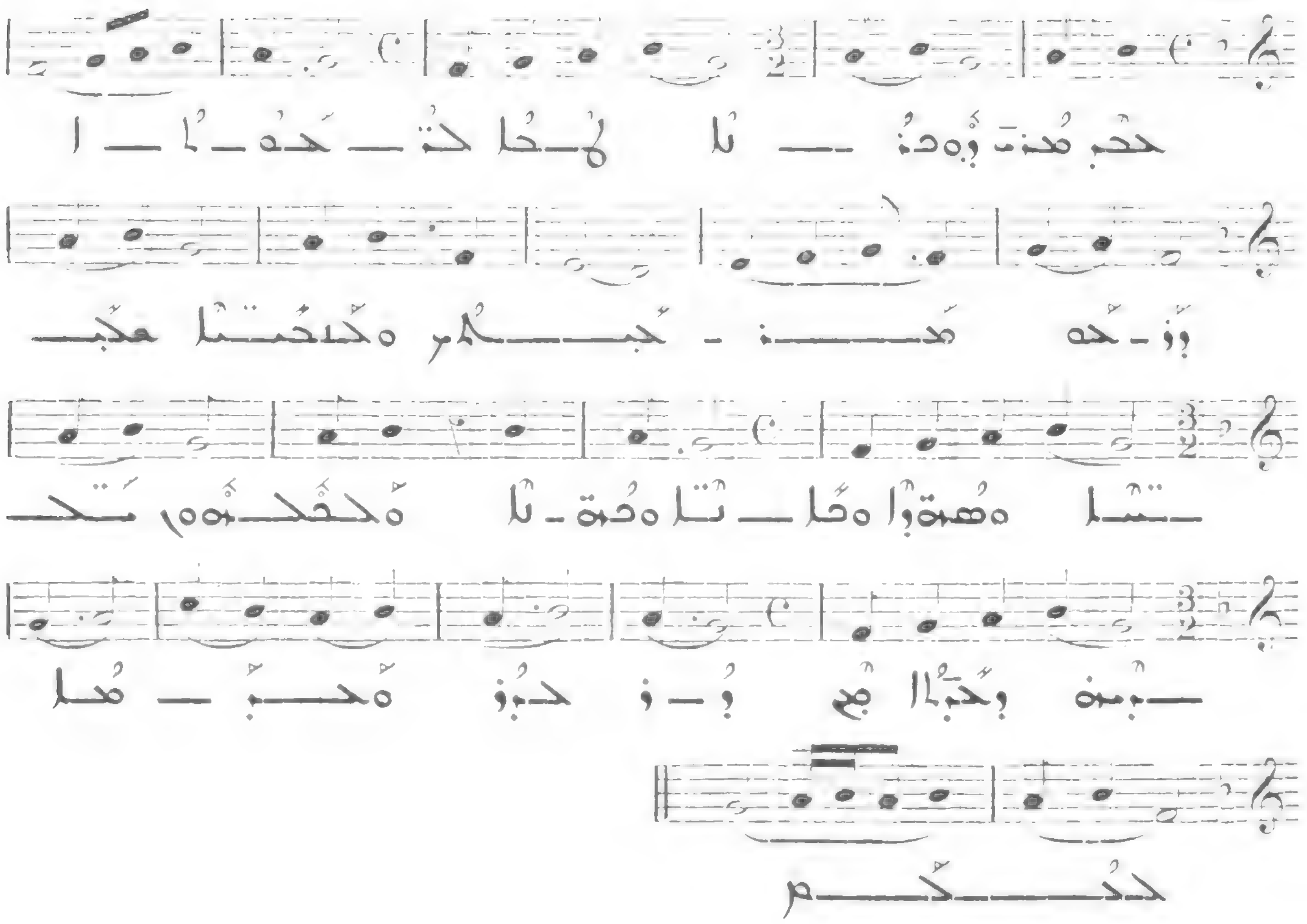
IV



: ܐ 300

Presto

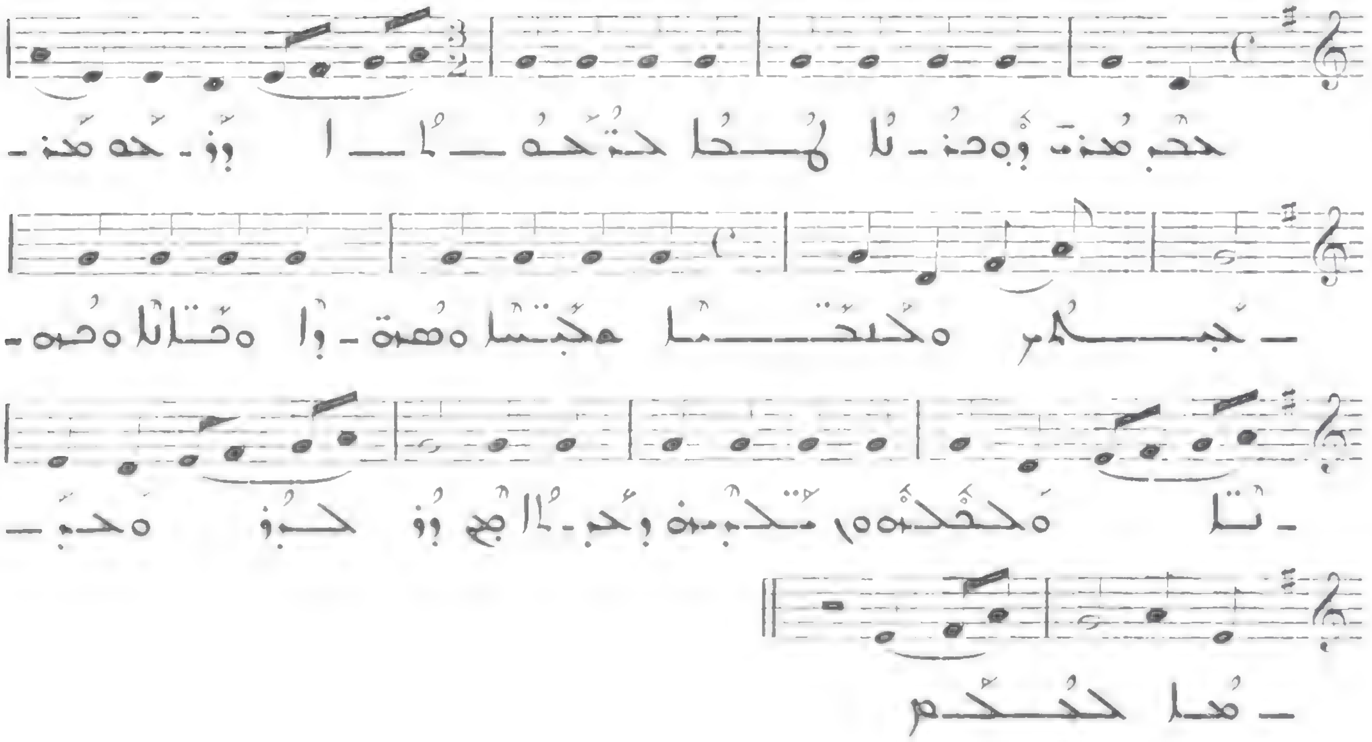
I



ܒ 301

All. molto

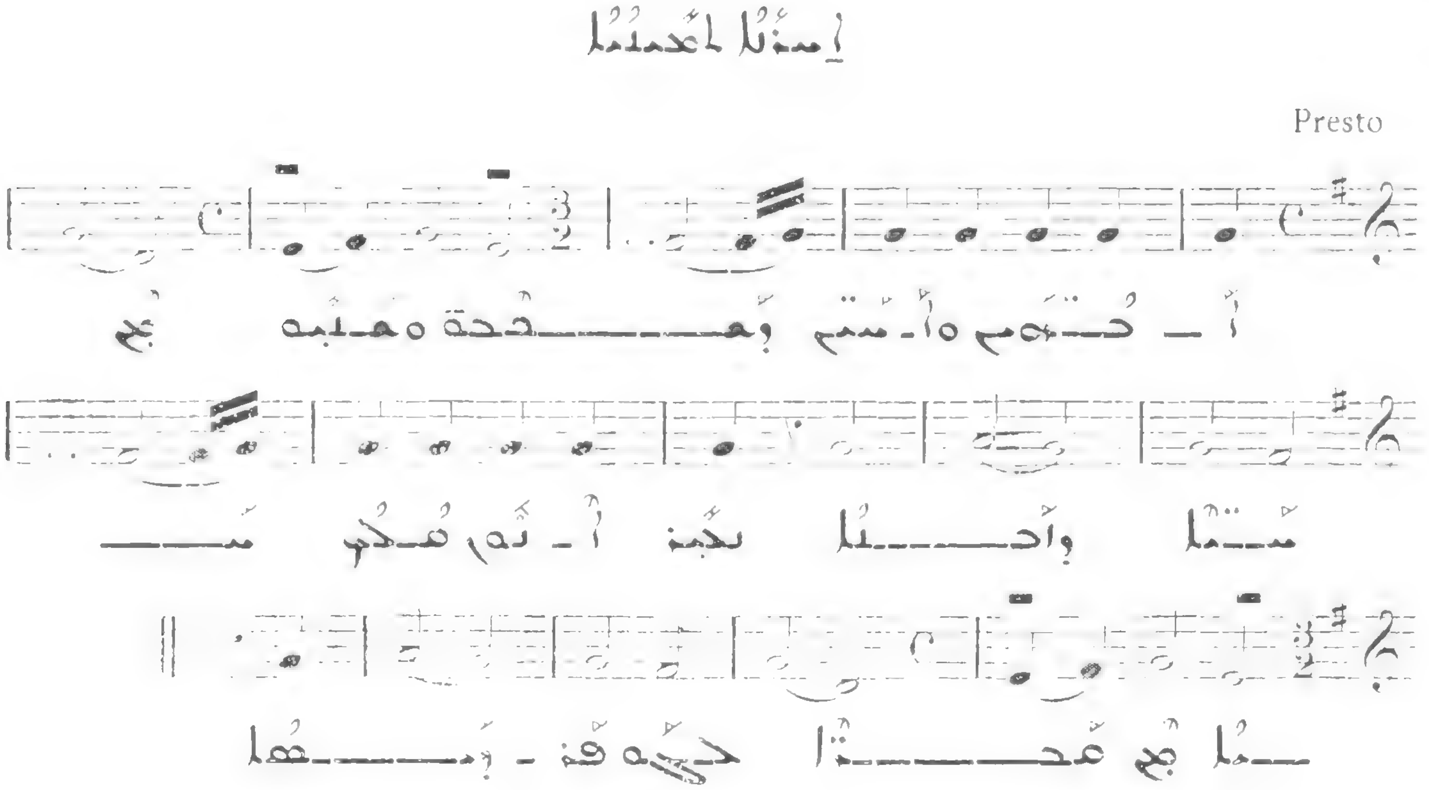
II



298

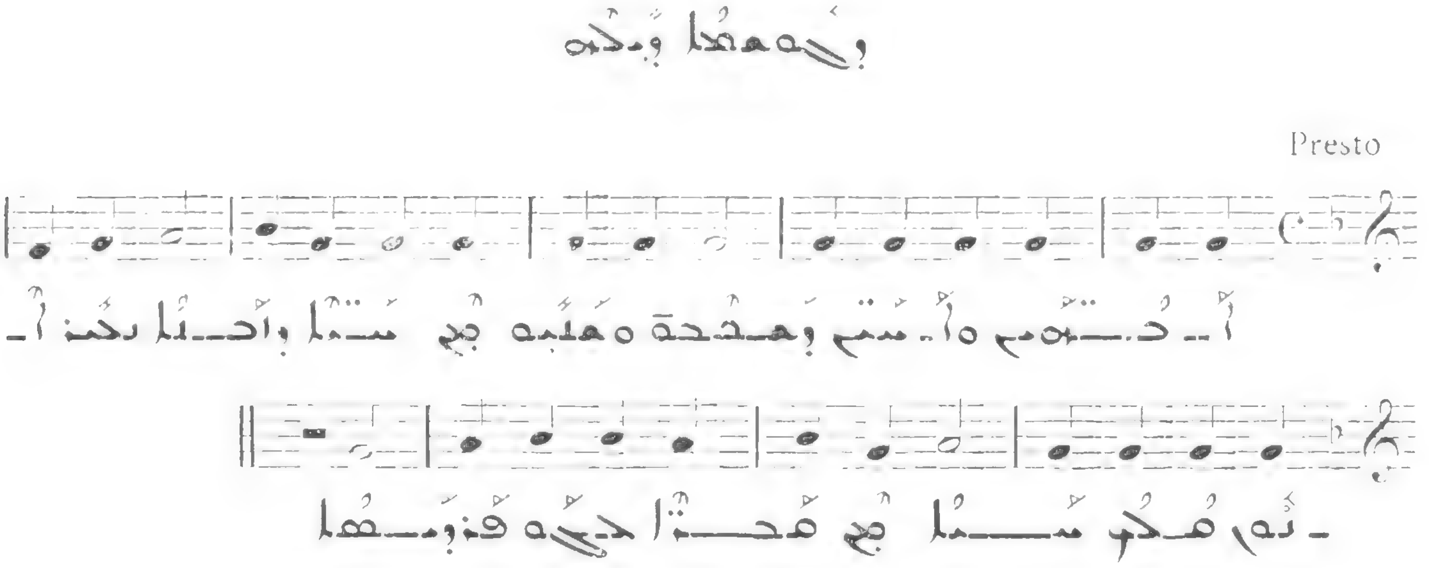
Presto

VIII



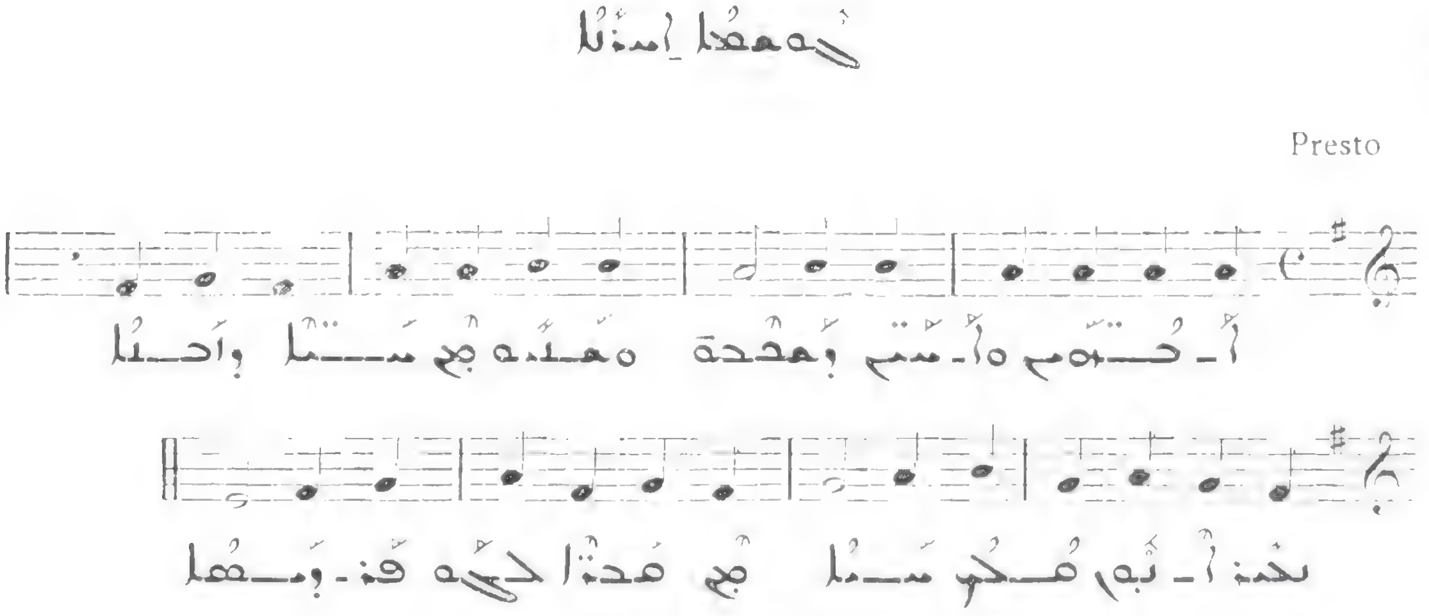
299

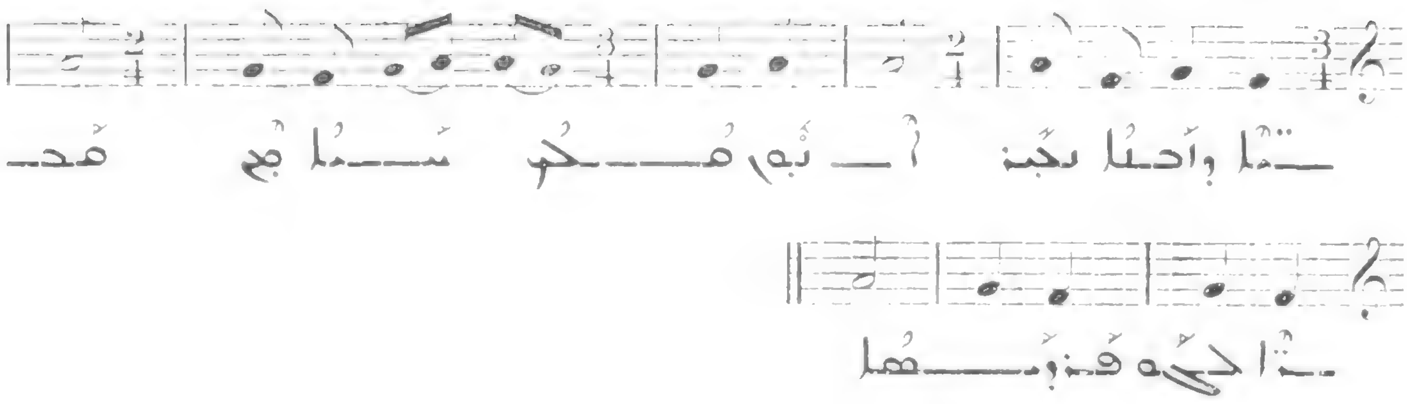
Presto



299 (bis)

Presto

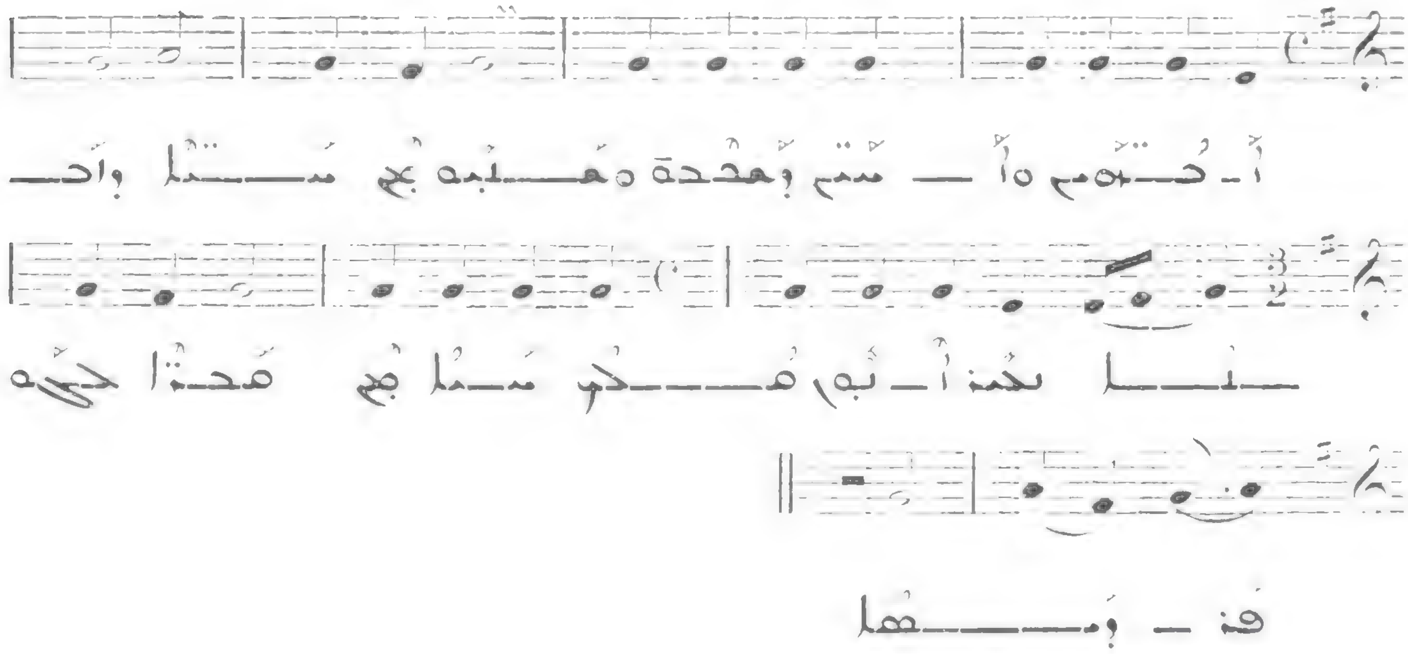




296

Presto

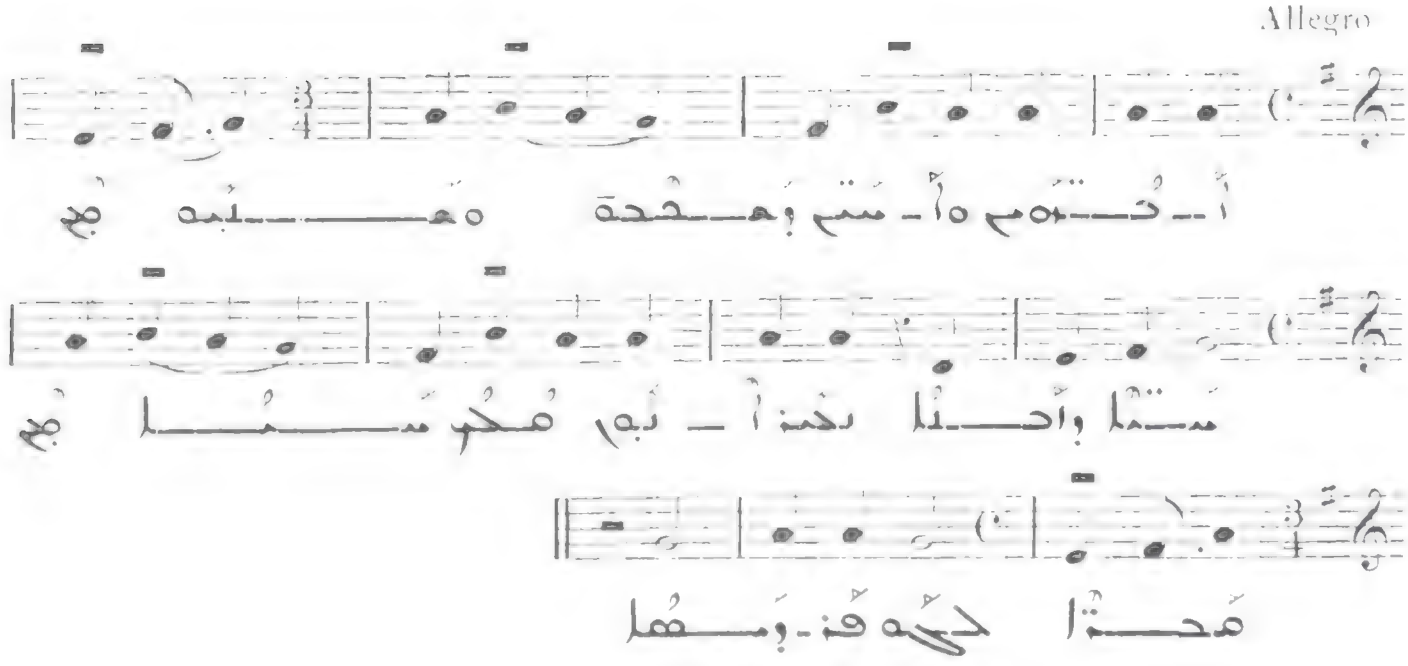
VII

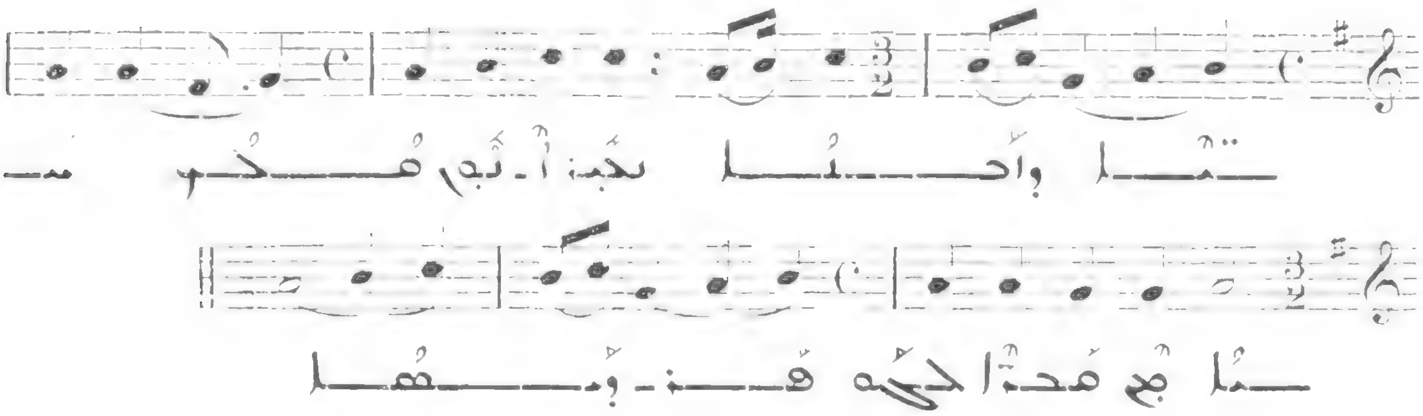


297

Allegro

VIII

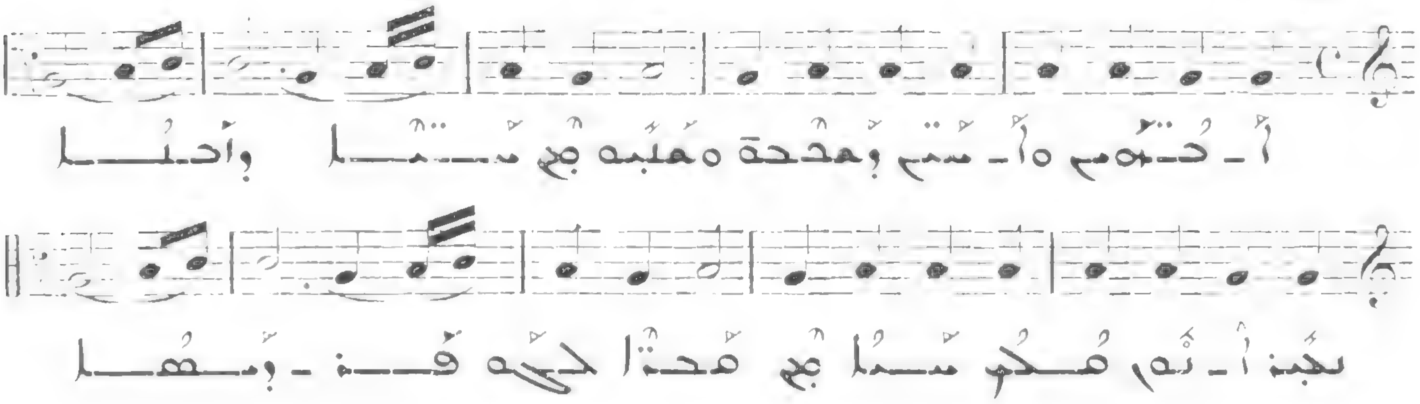




293

Presto

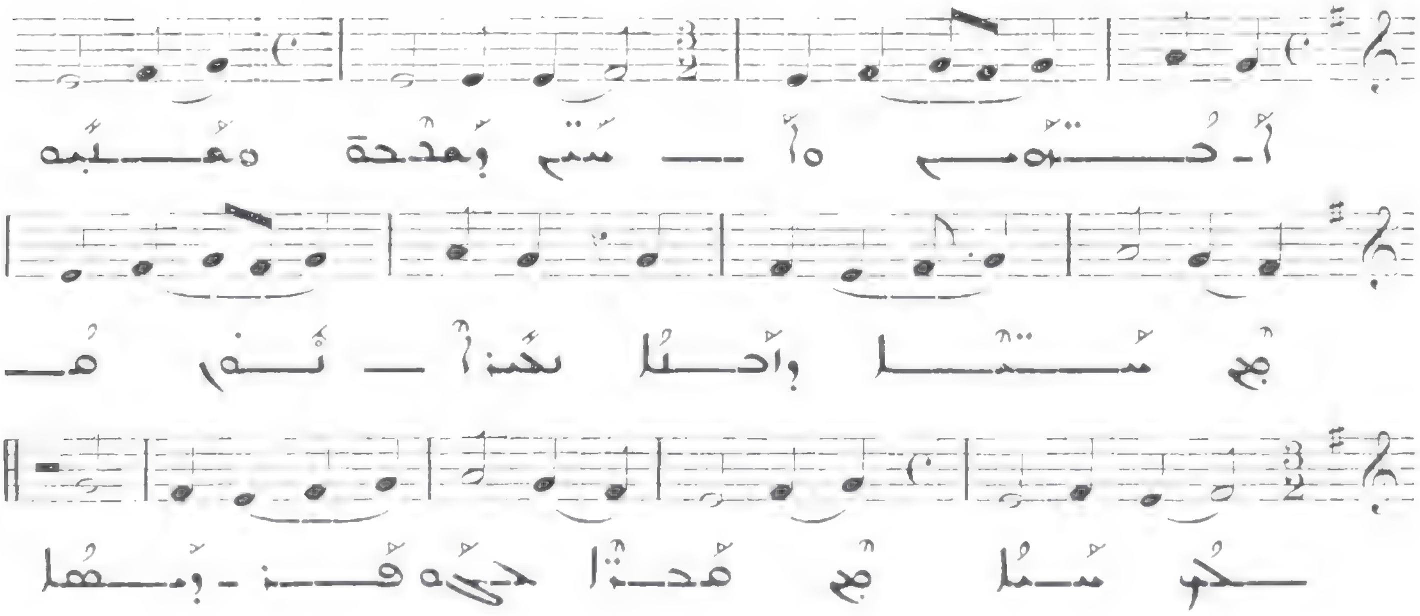
IV



294

Presto

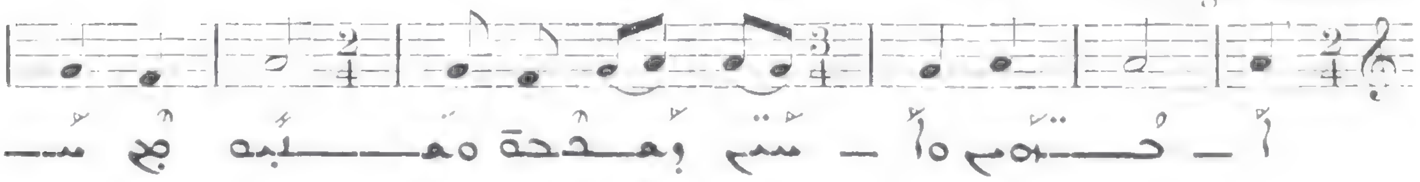
V

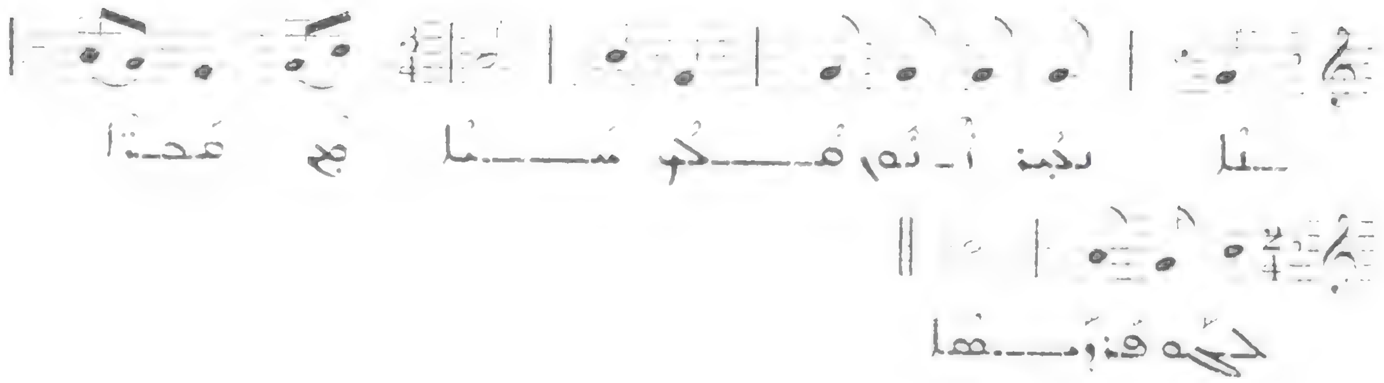


295

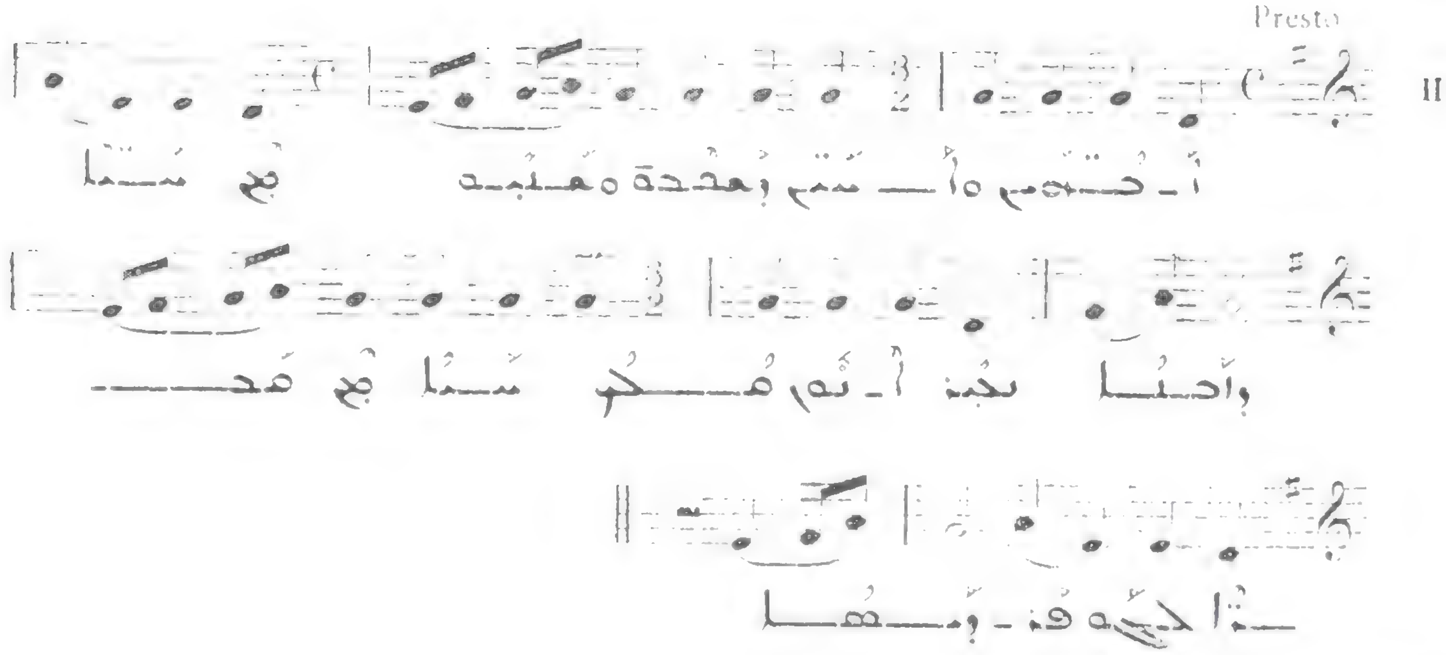
Allegro moderato

VI

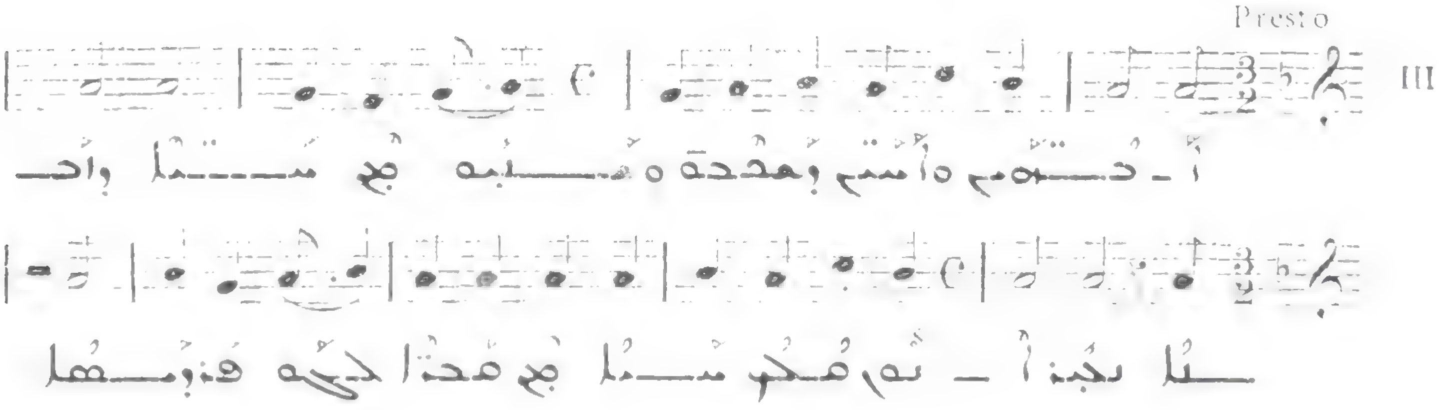




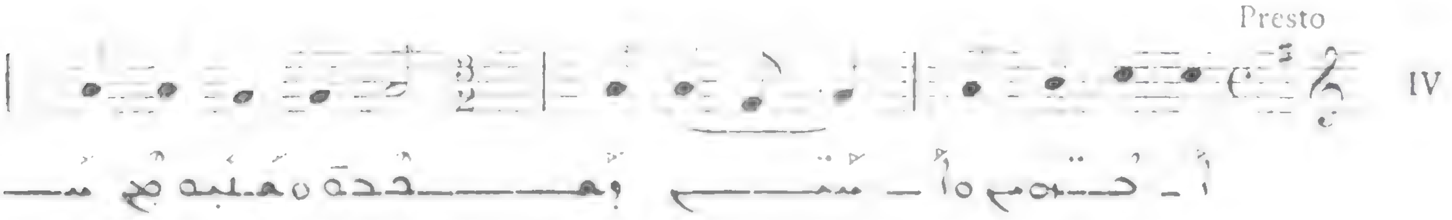
289

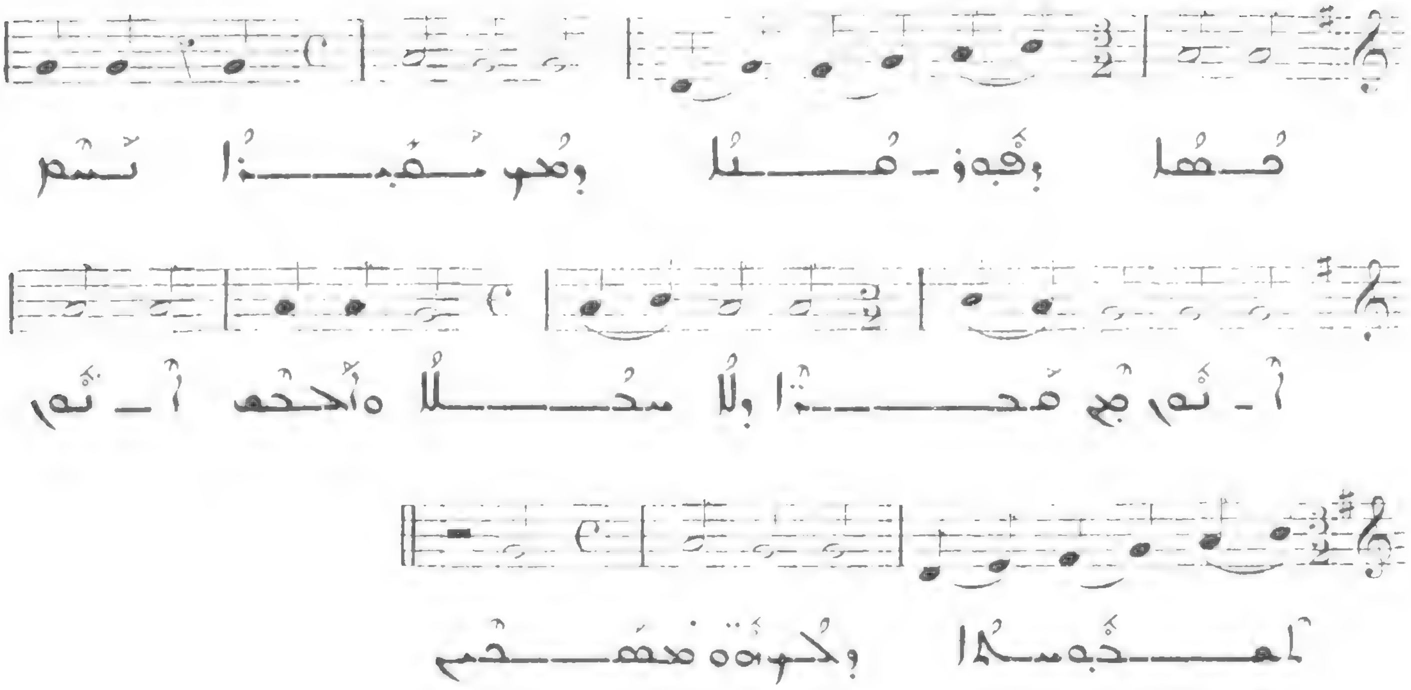


290



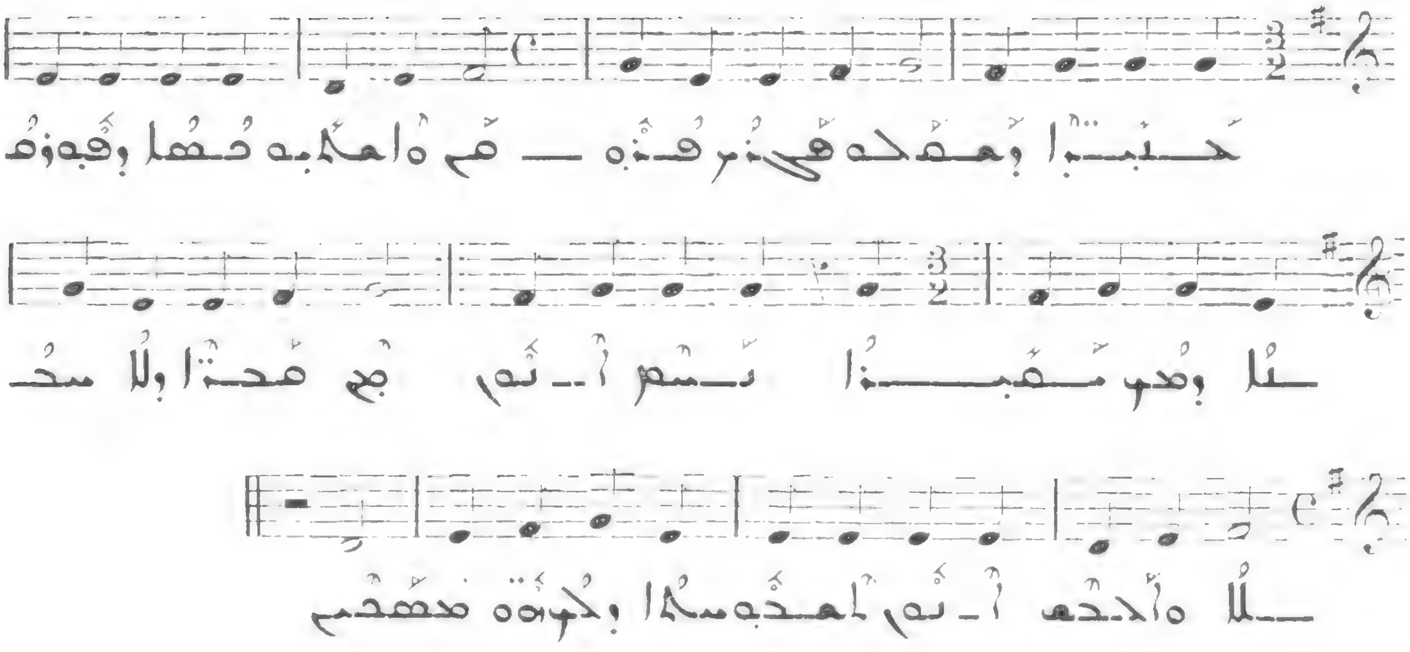
291





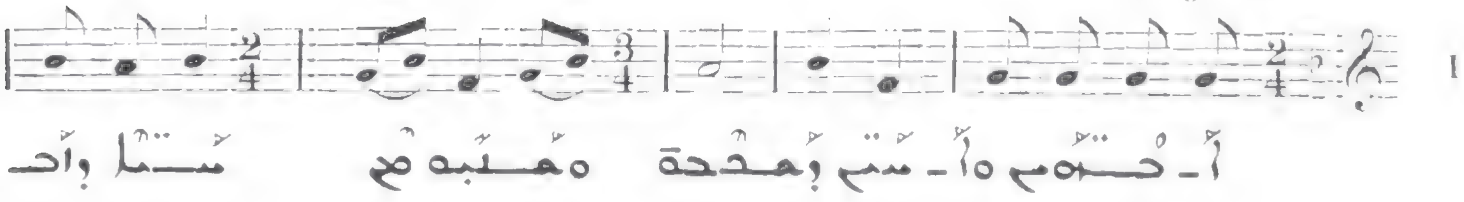
288 ܬܘܫܒܚܐ ܕܒܬܪܗ

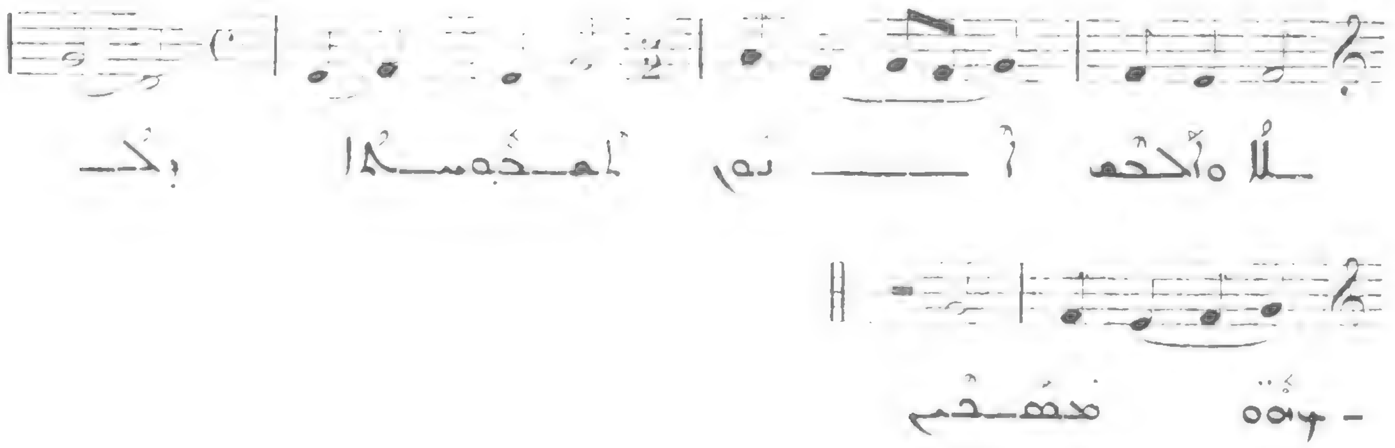
Presto



289 ܩܠܐ ܒܪܡܫܐ ܕܡܟܝܟܘ ܒܗ ܦܐܝ̈ܐ : ܐ

Allegro moderato

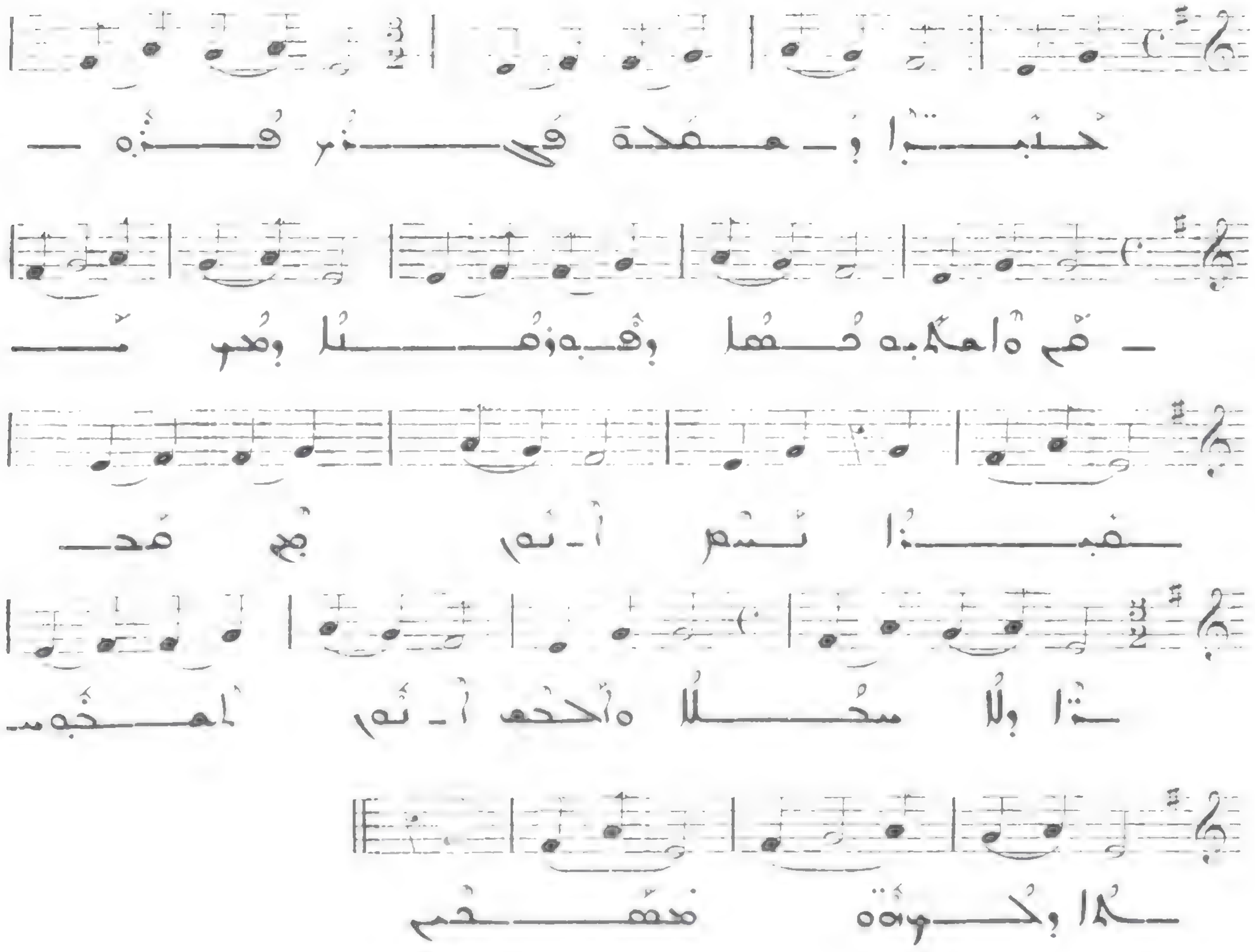




286

Presto

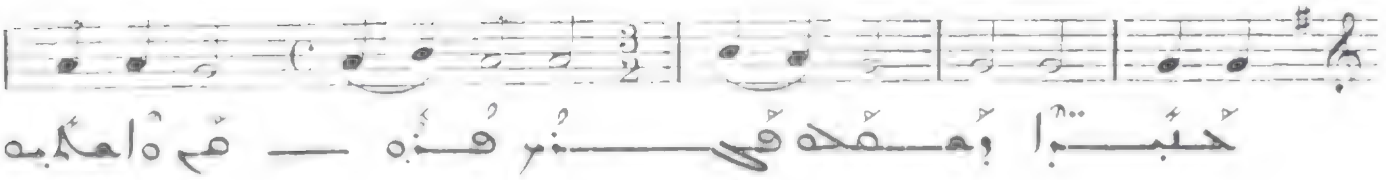
VII



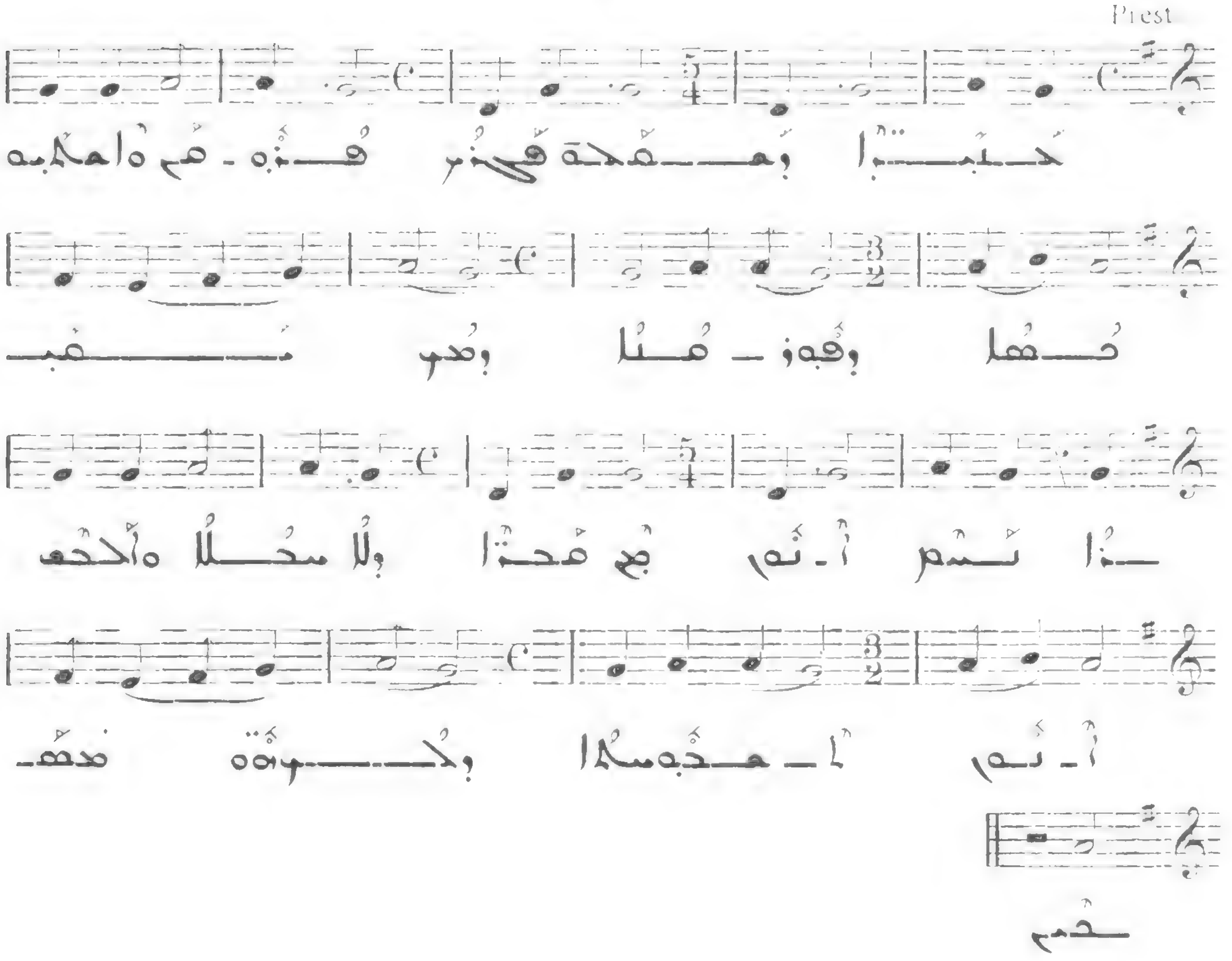
287

Prest

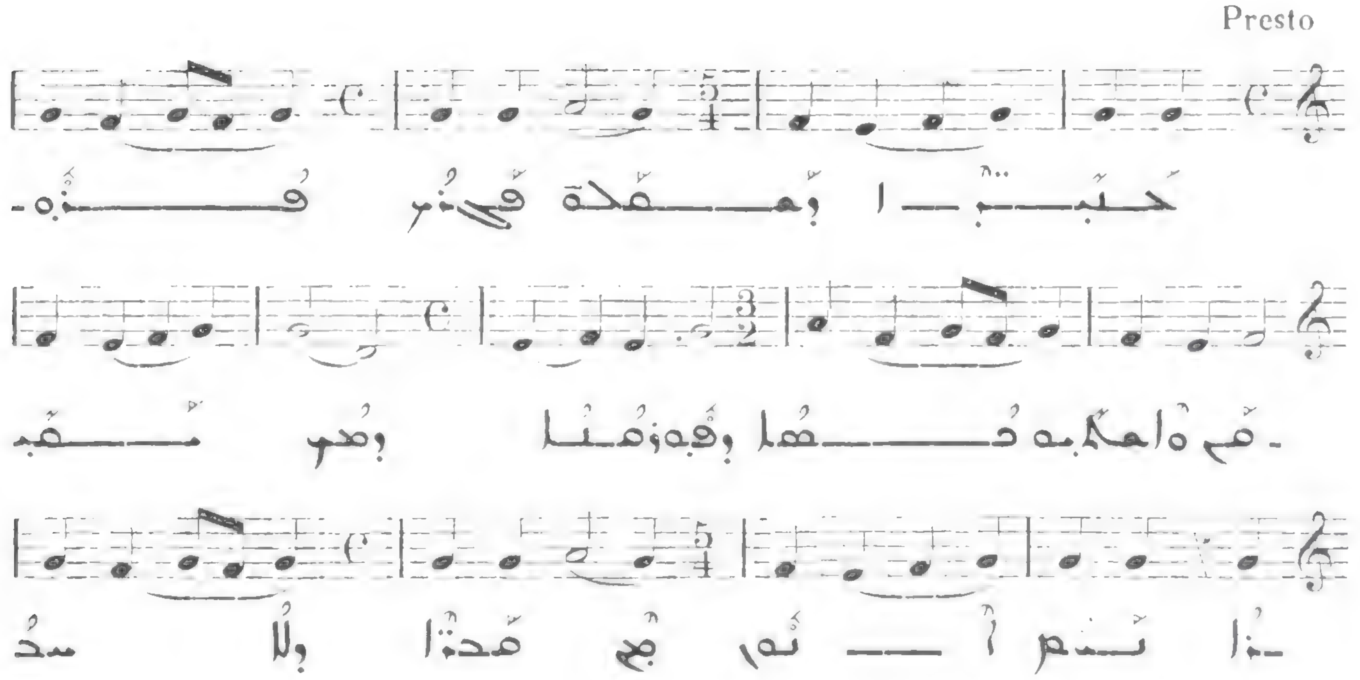
VIII



ܗ 284

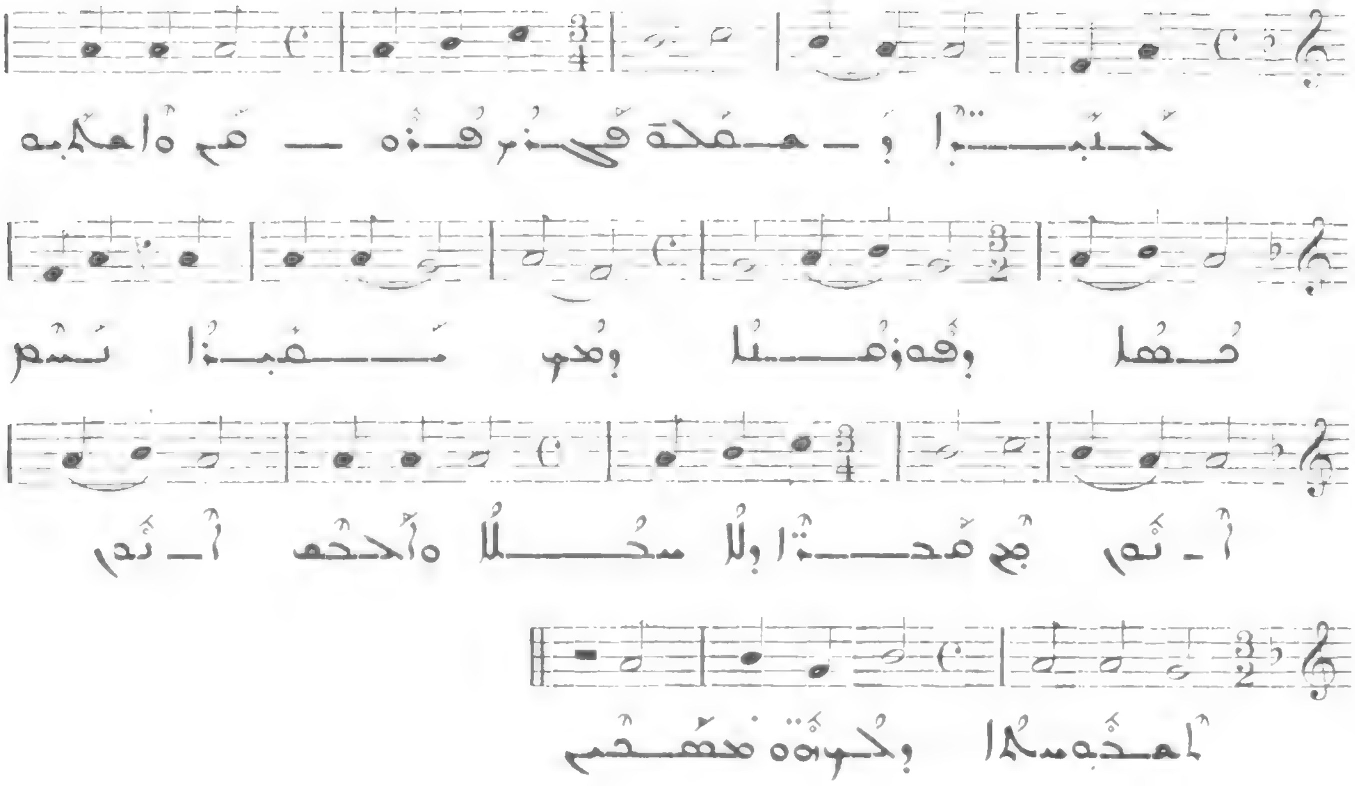


ܘ 285



282

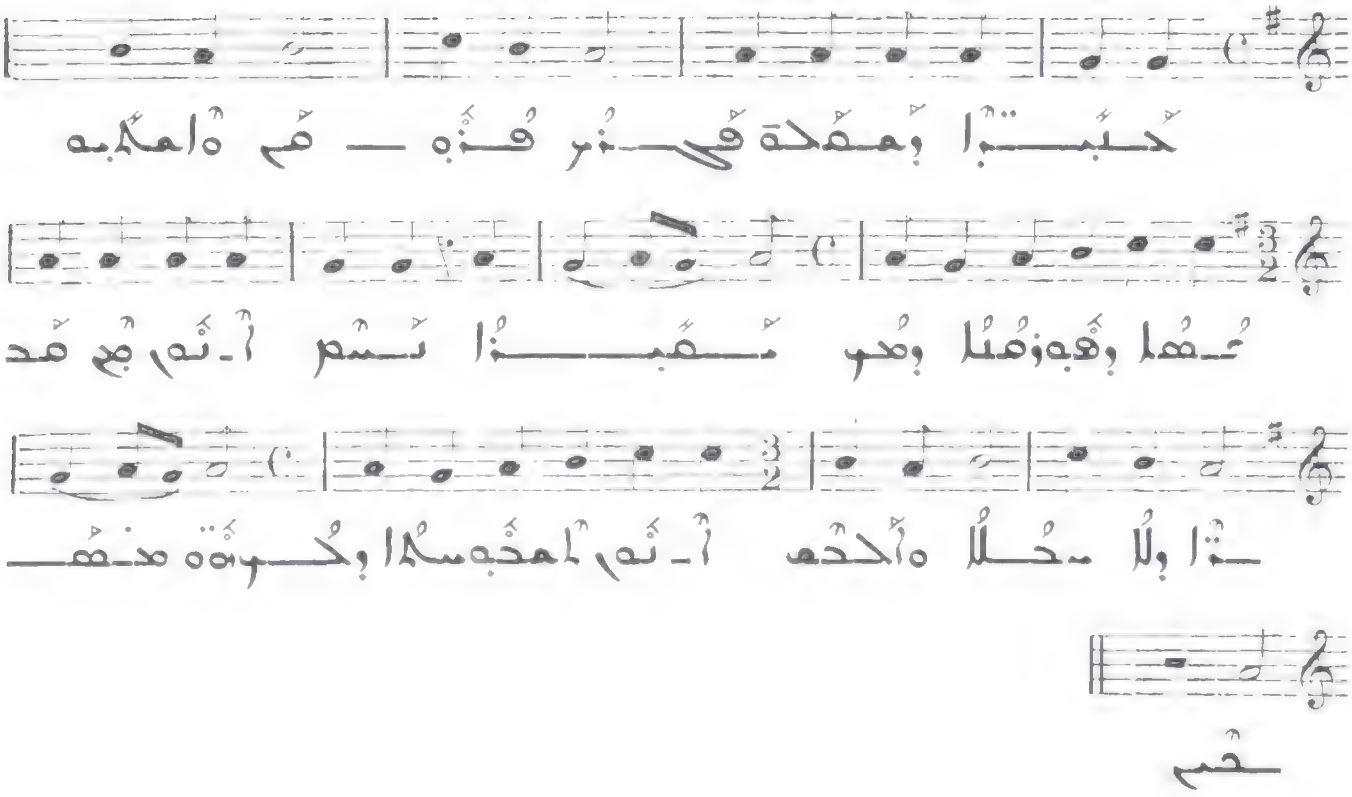
Presto



III

283

Presto

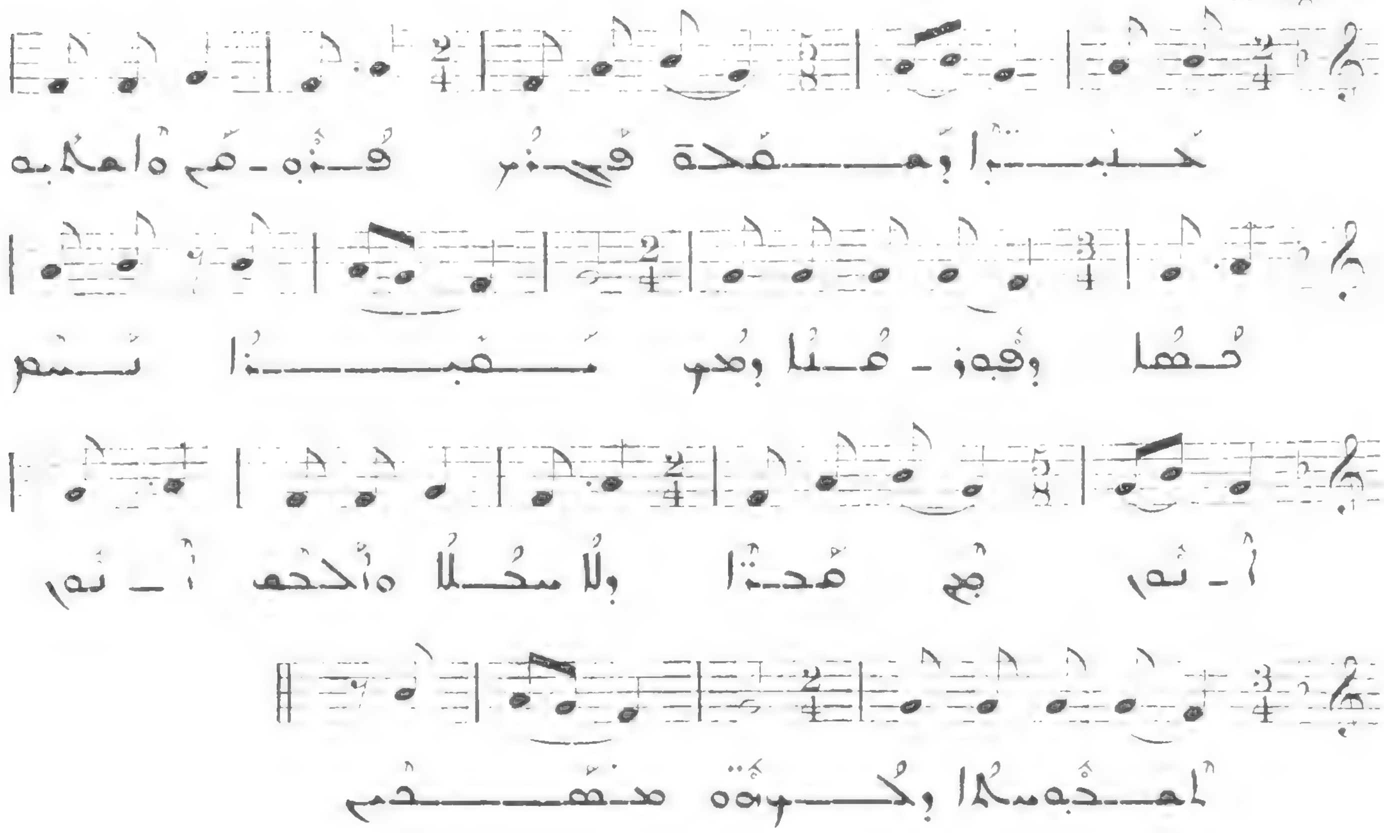


IV

ܕܪ̈ܫܐ ܕܟ̈ܬܒܐ ܐܠܗ̈ܝܐ : ܐ 280

Allegro

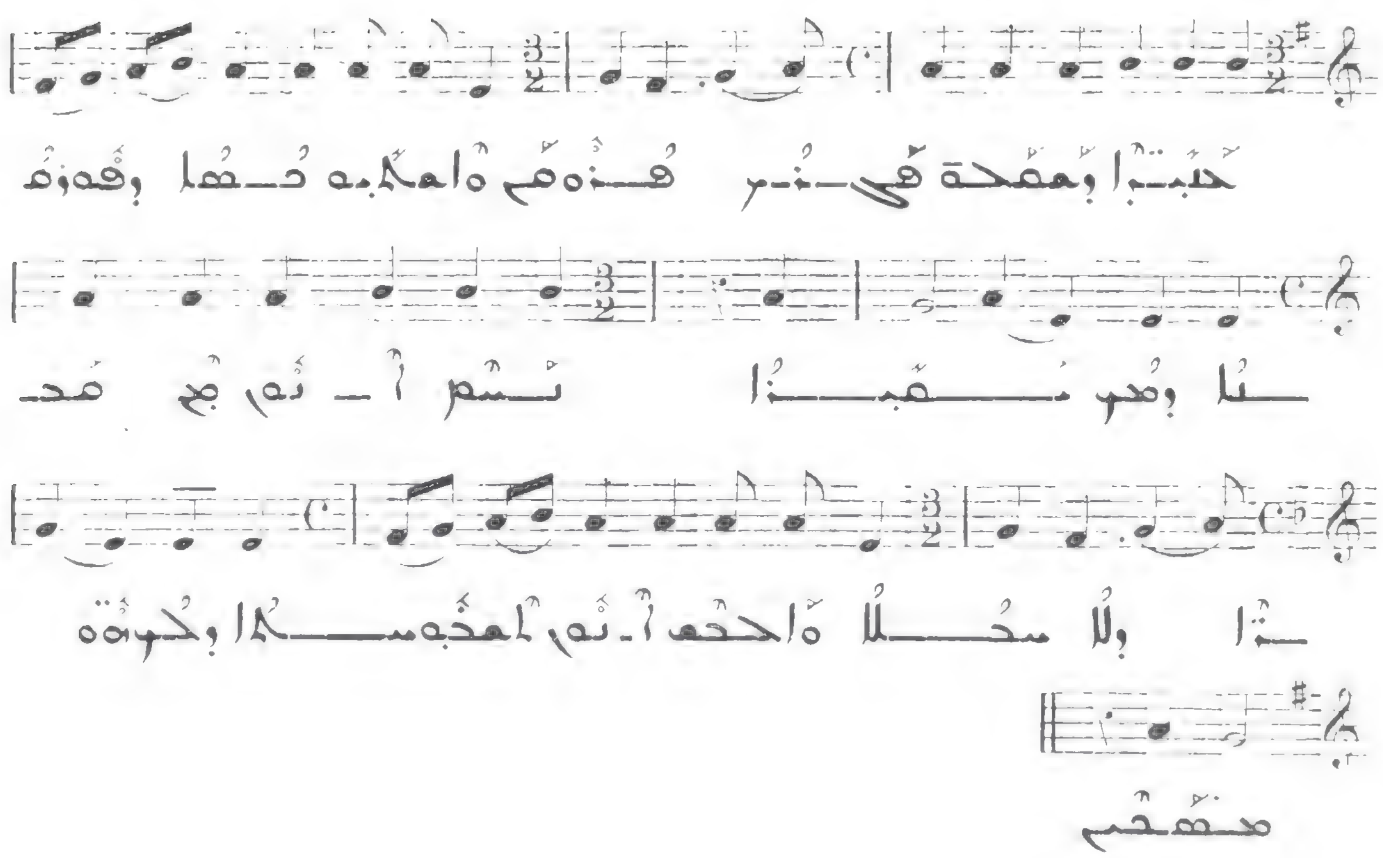
I

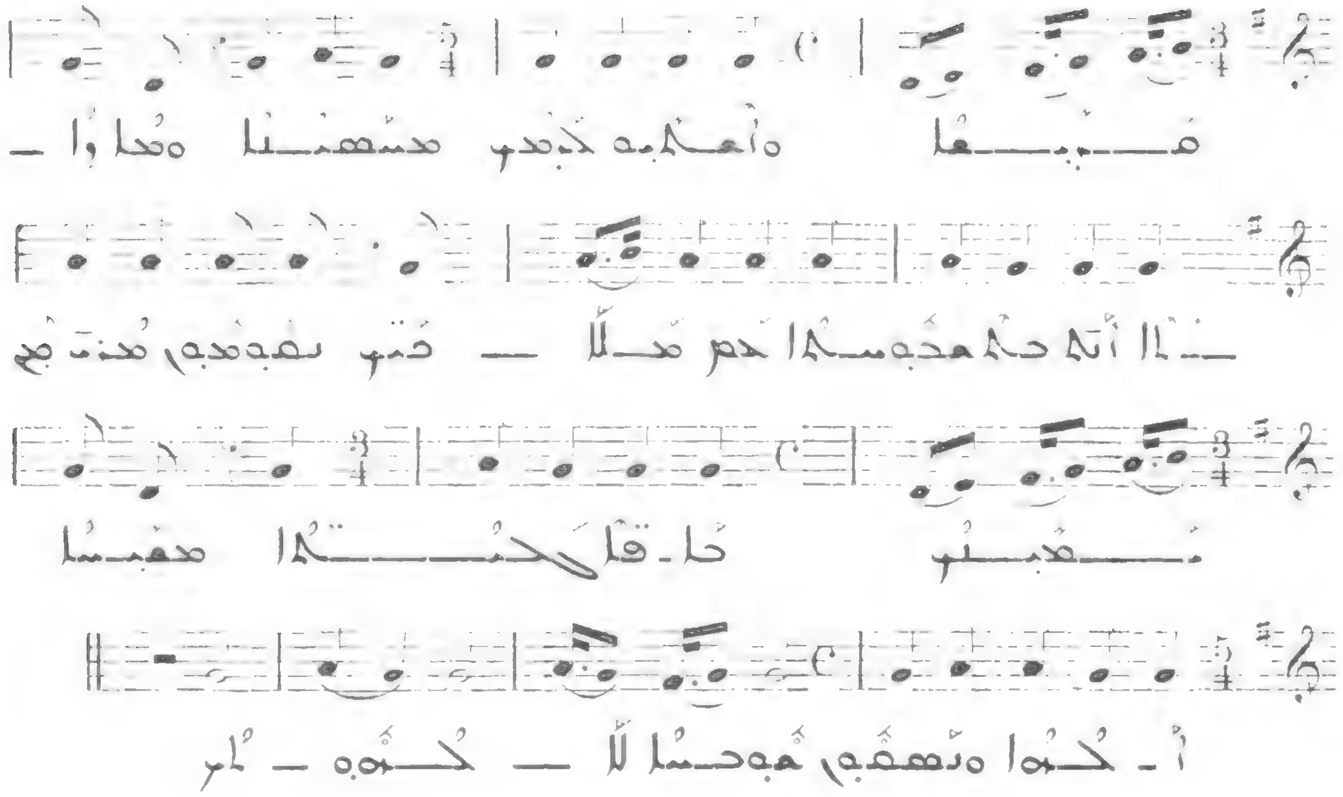


ܒ 281

Presto

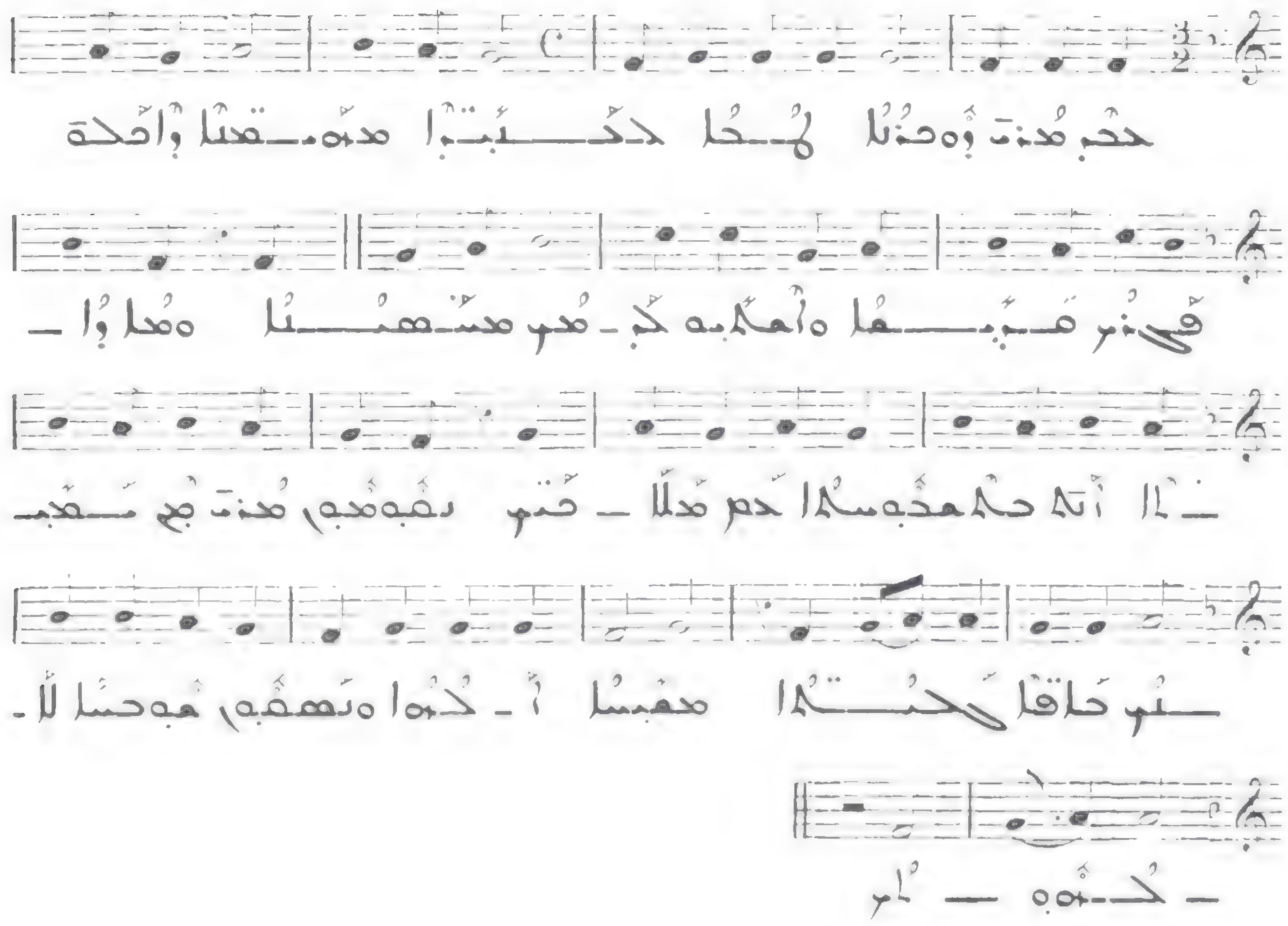
II





279

Presto

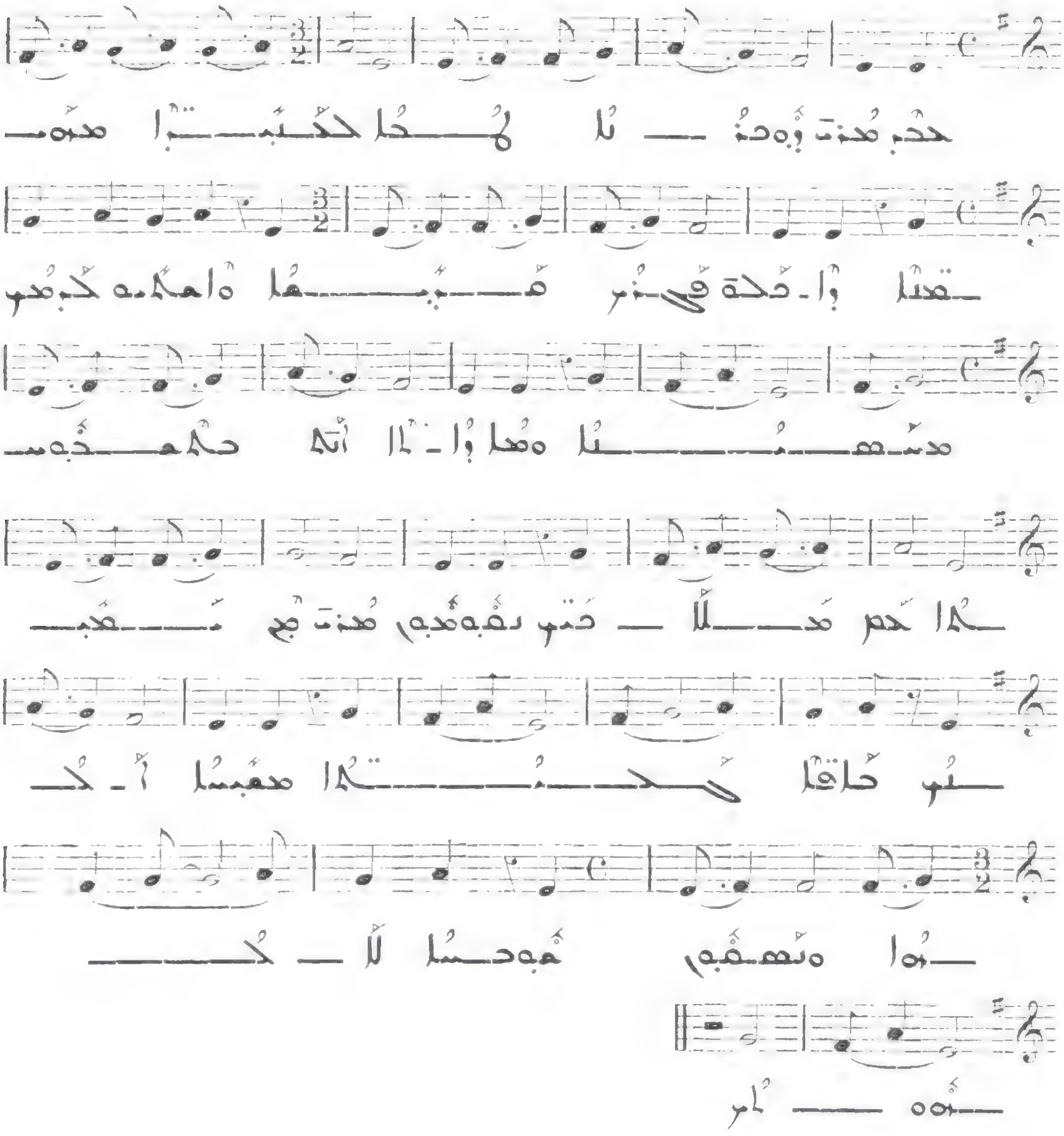


ܐ

277

Allegro

VII

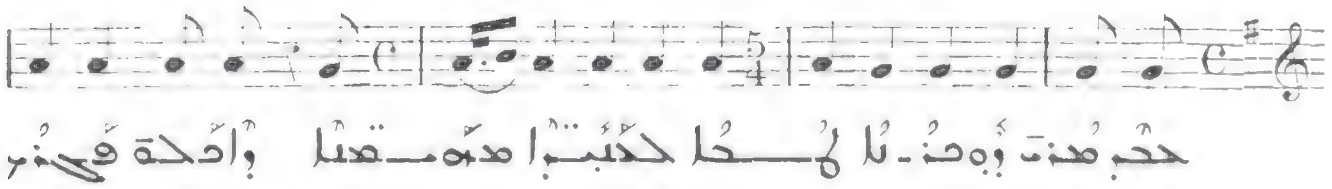


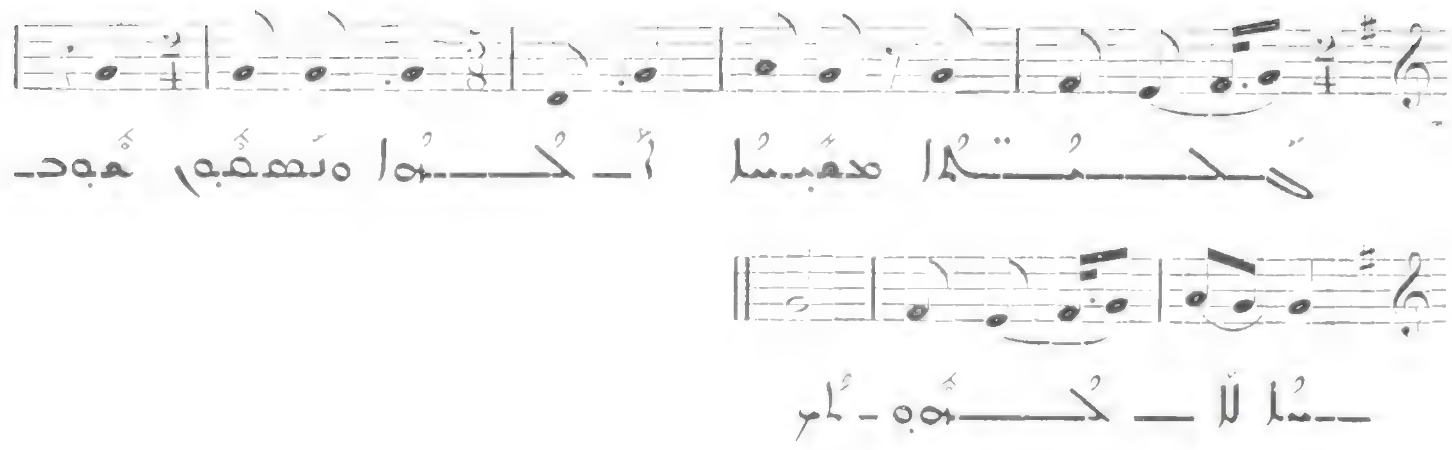
ܒ

278

Allegro moderato

VIII



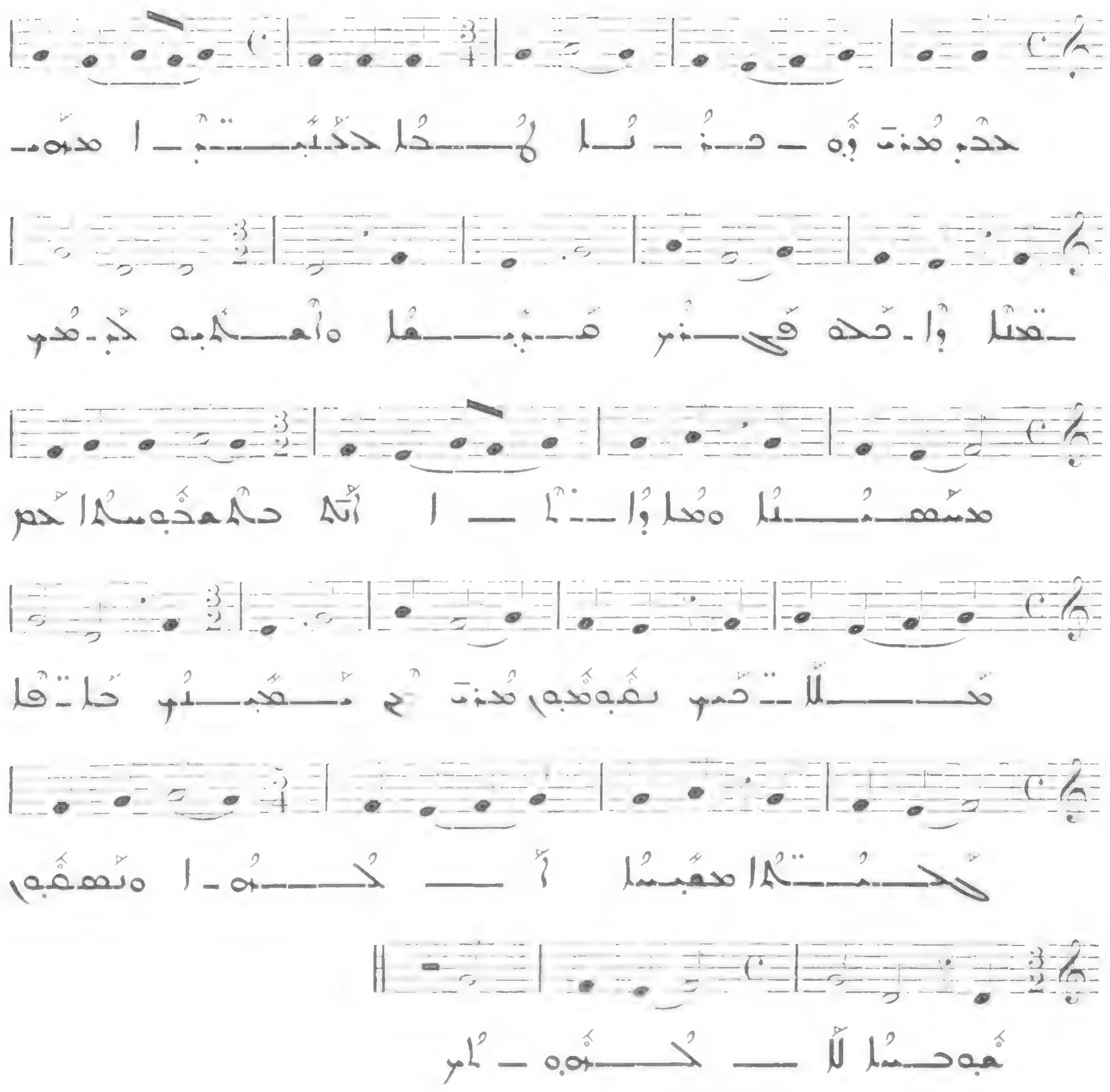


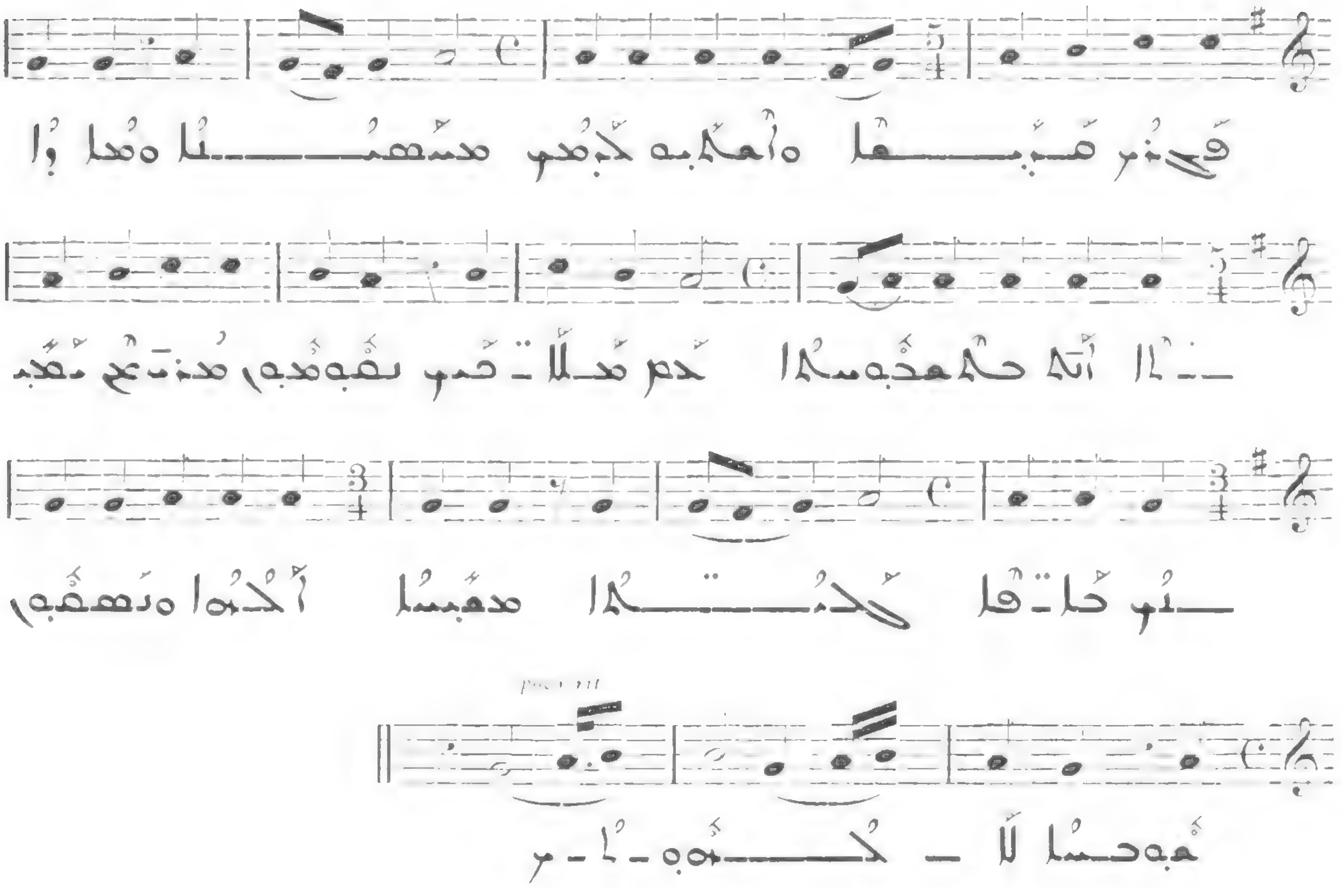
o

276

Allegro

VI

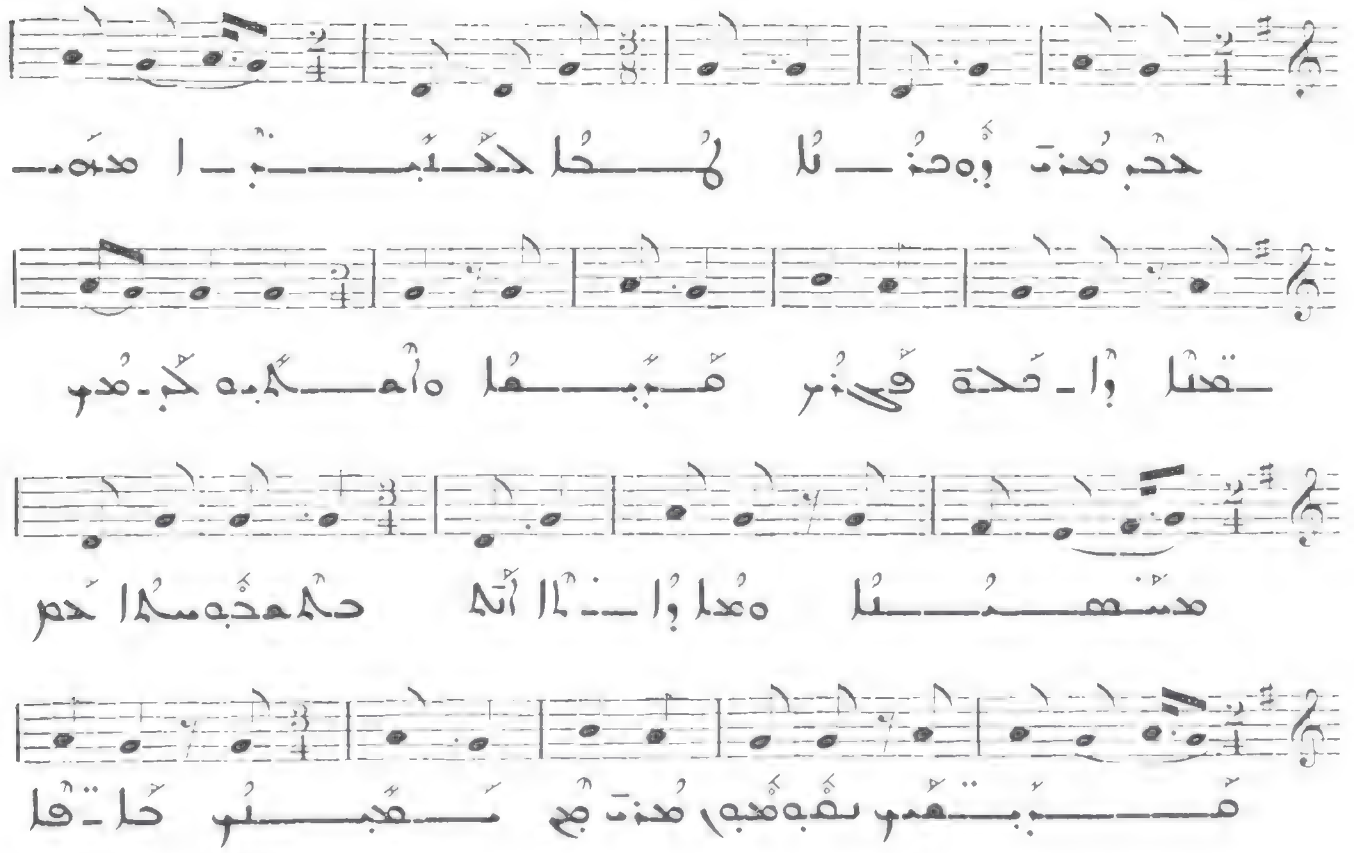




ܗ 275

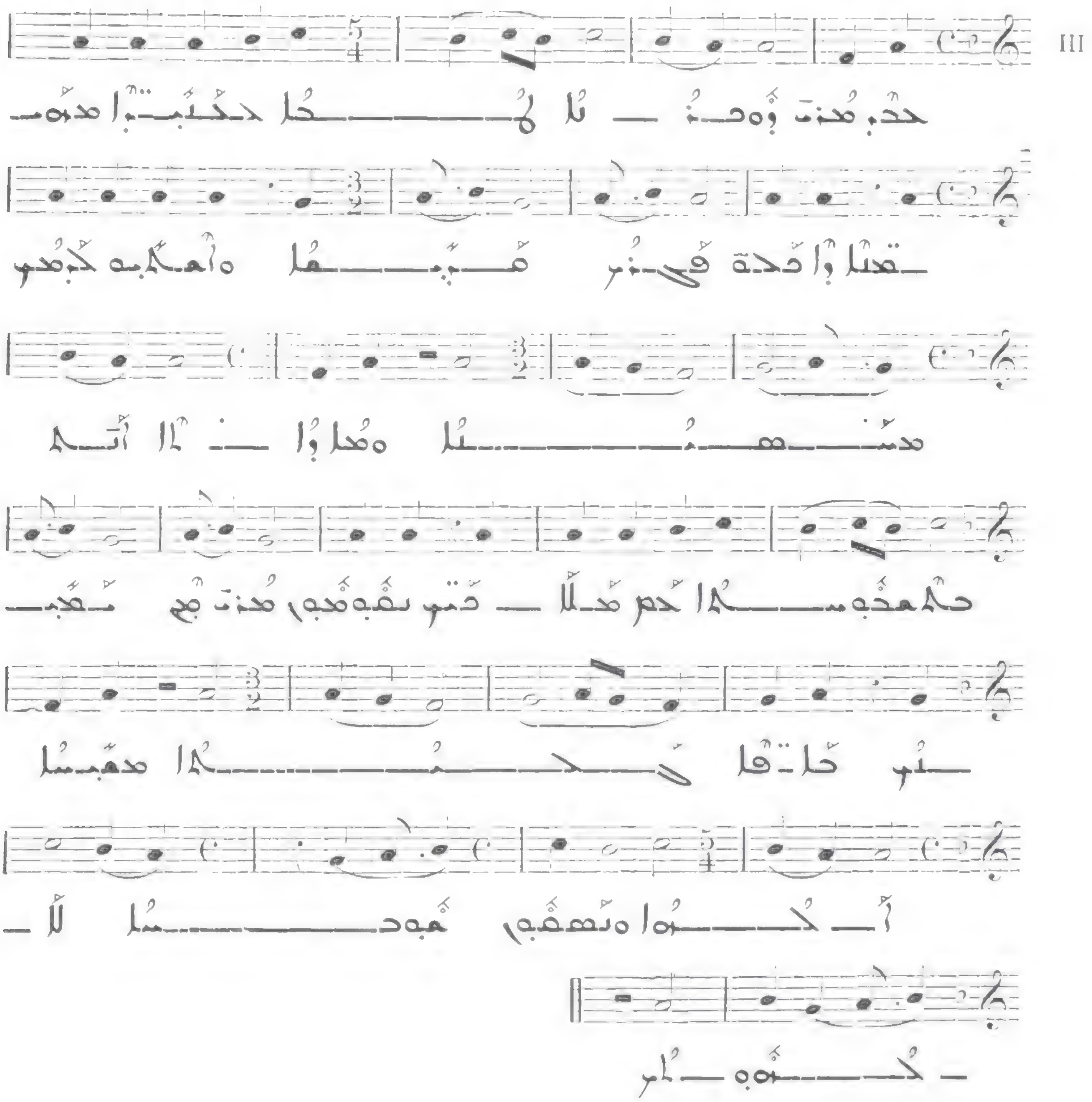
Allegro

V



273

All. molto



274

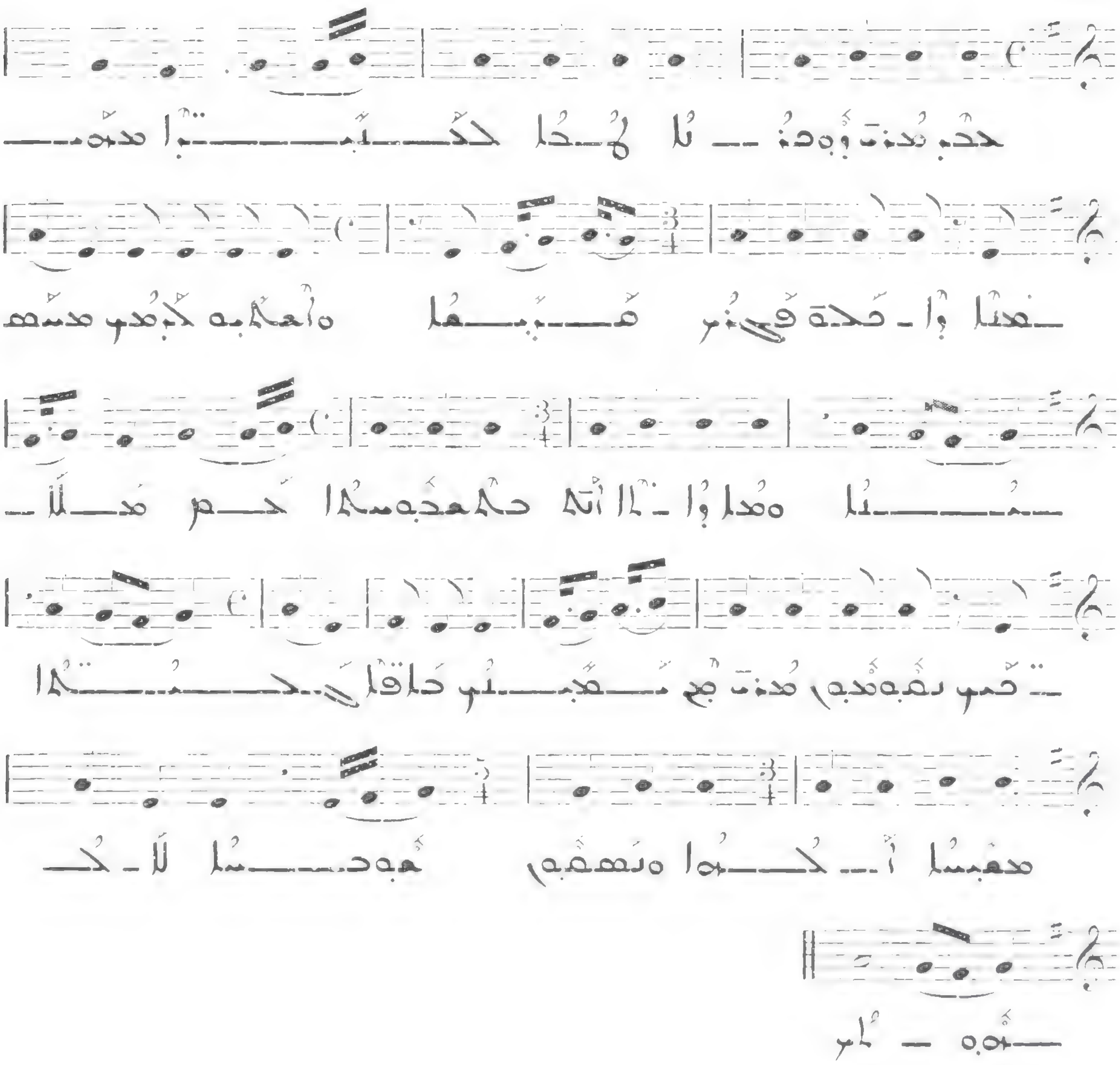
Allegro

ܒ

272

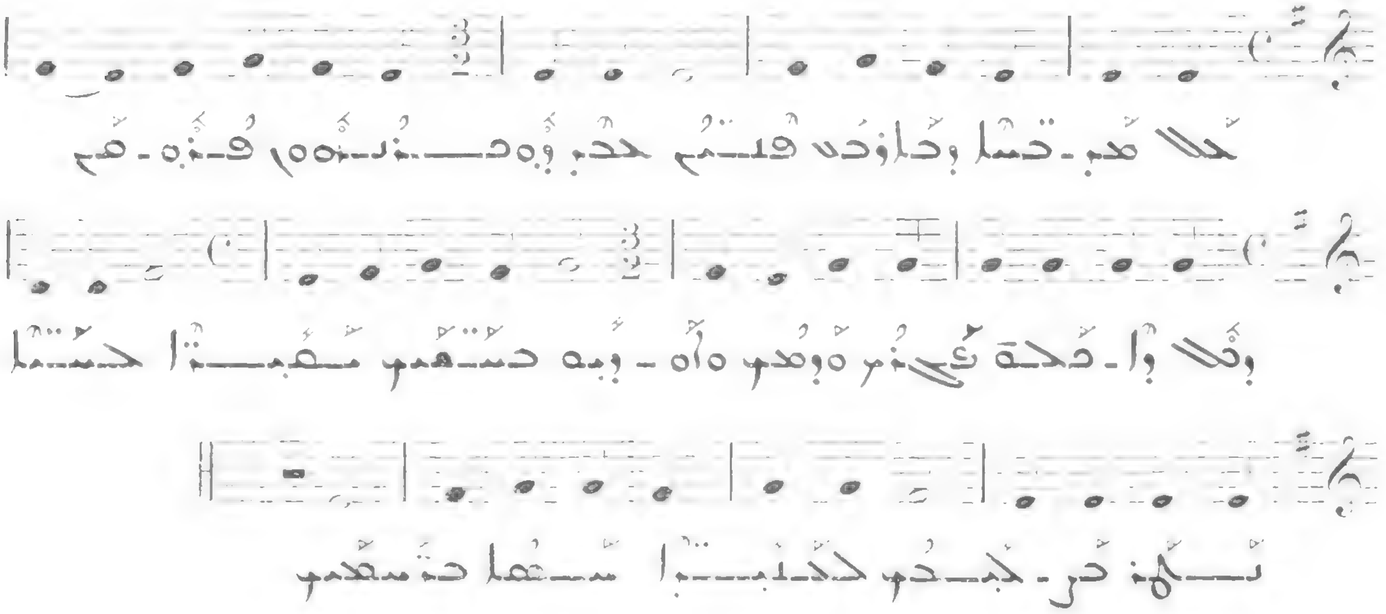
Allegro

II



270

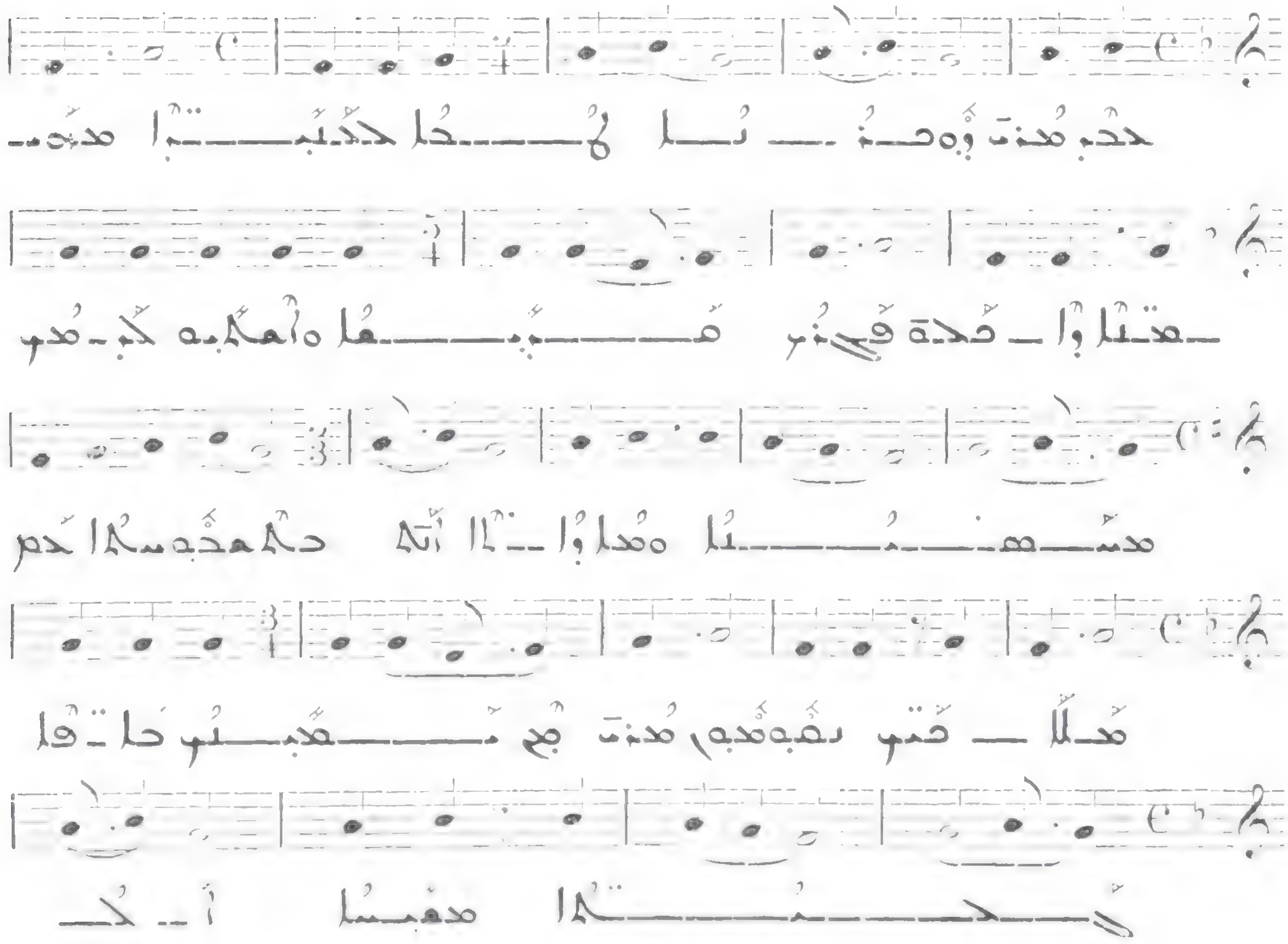
Presto



271

All. molto

I

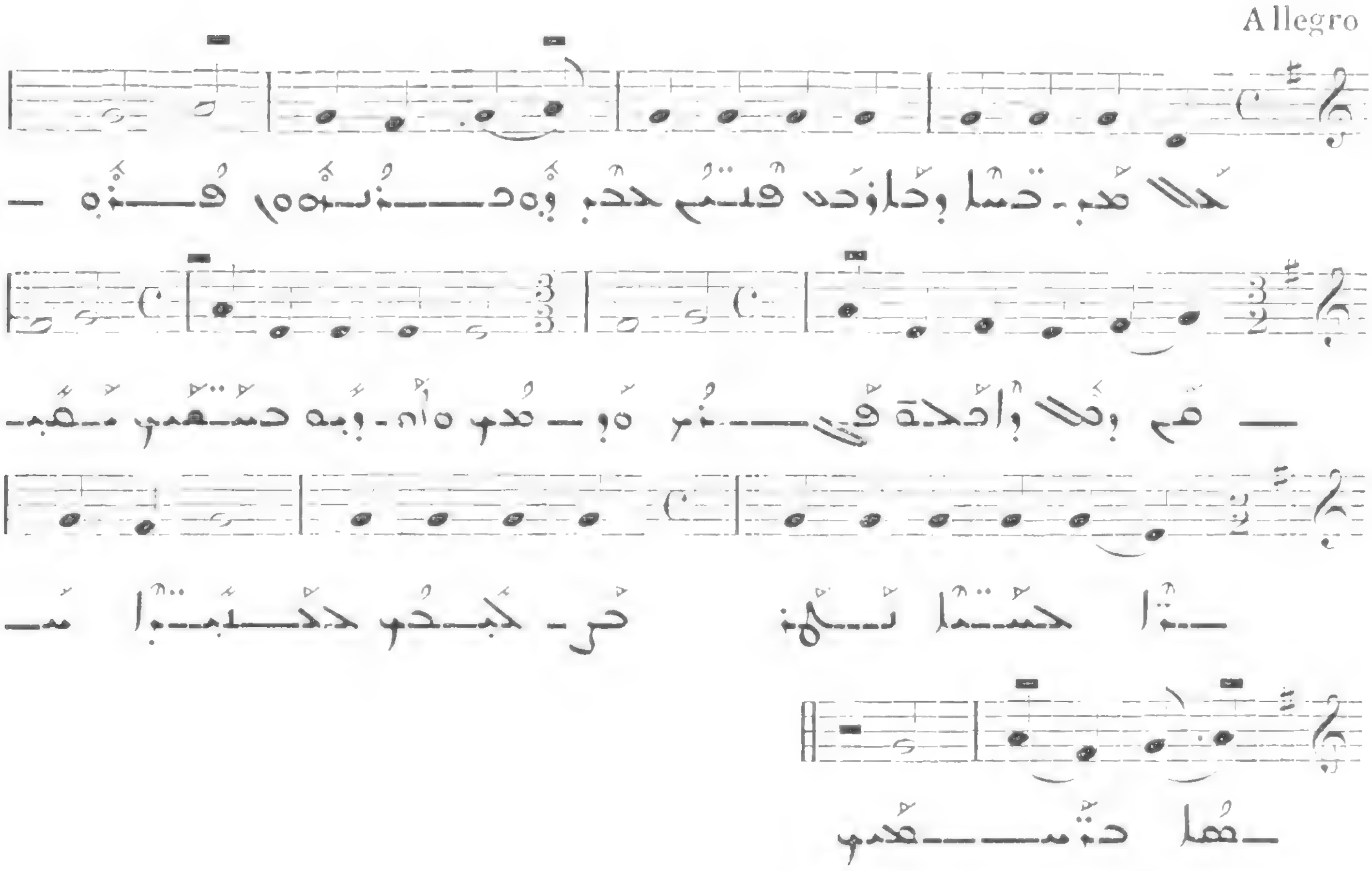


ܐ

268

Allegro

VII

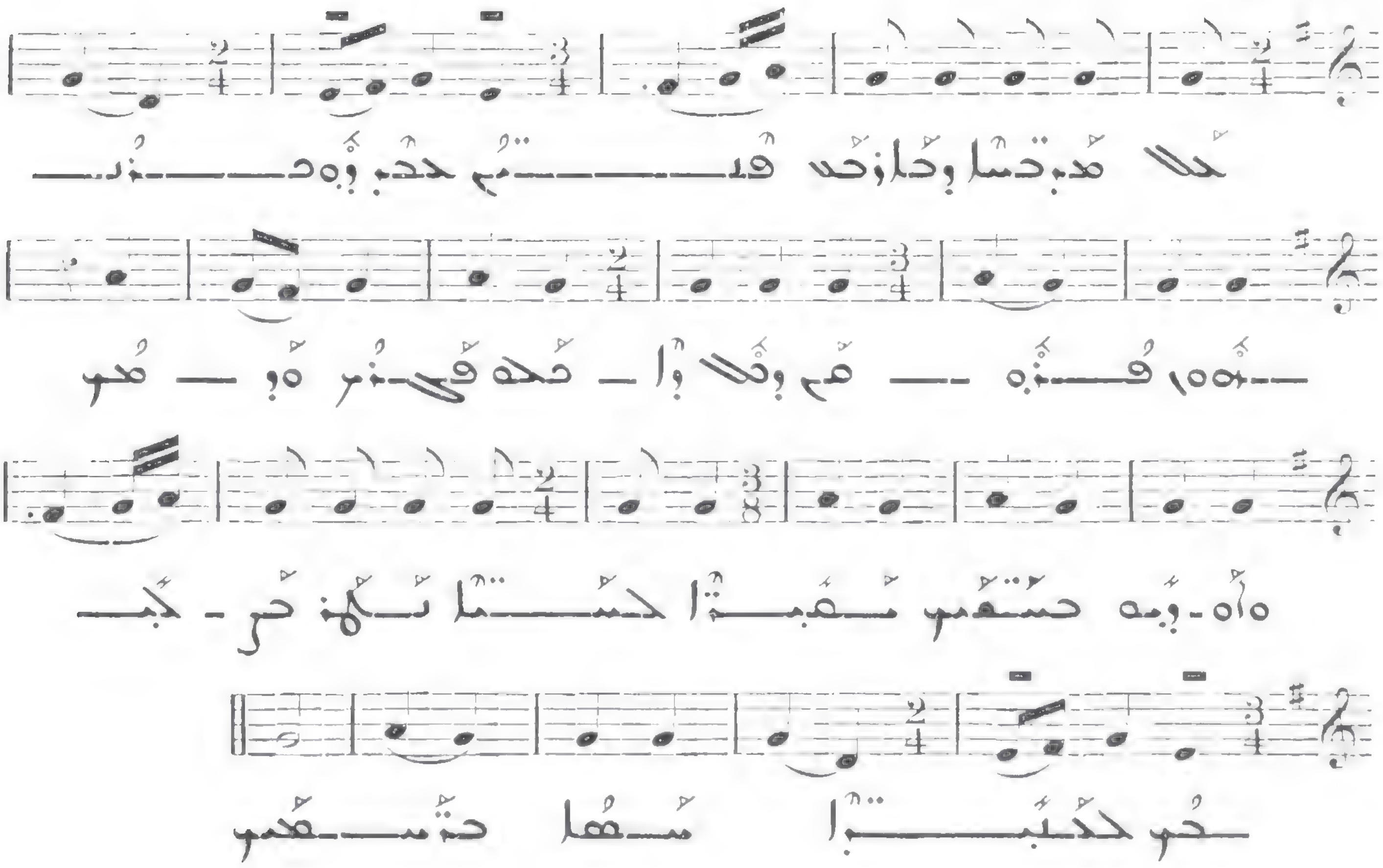


ܒ

269

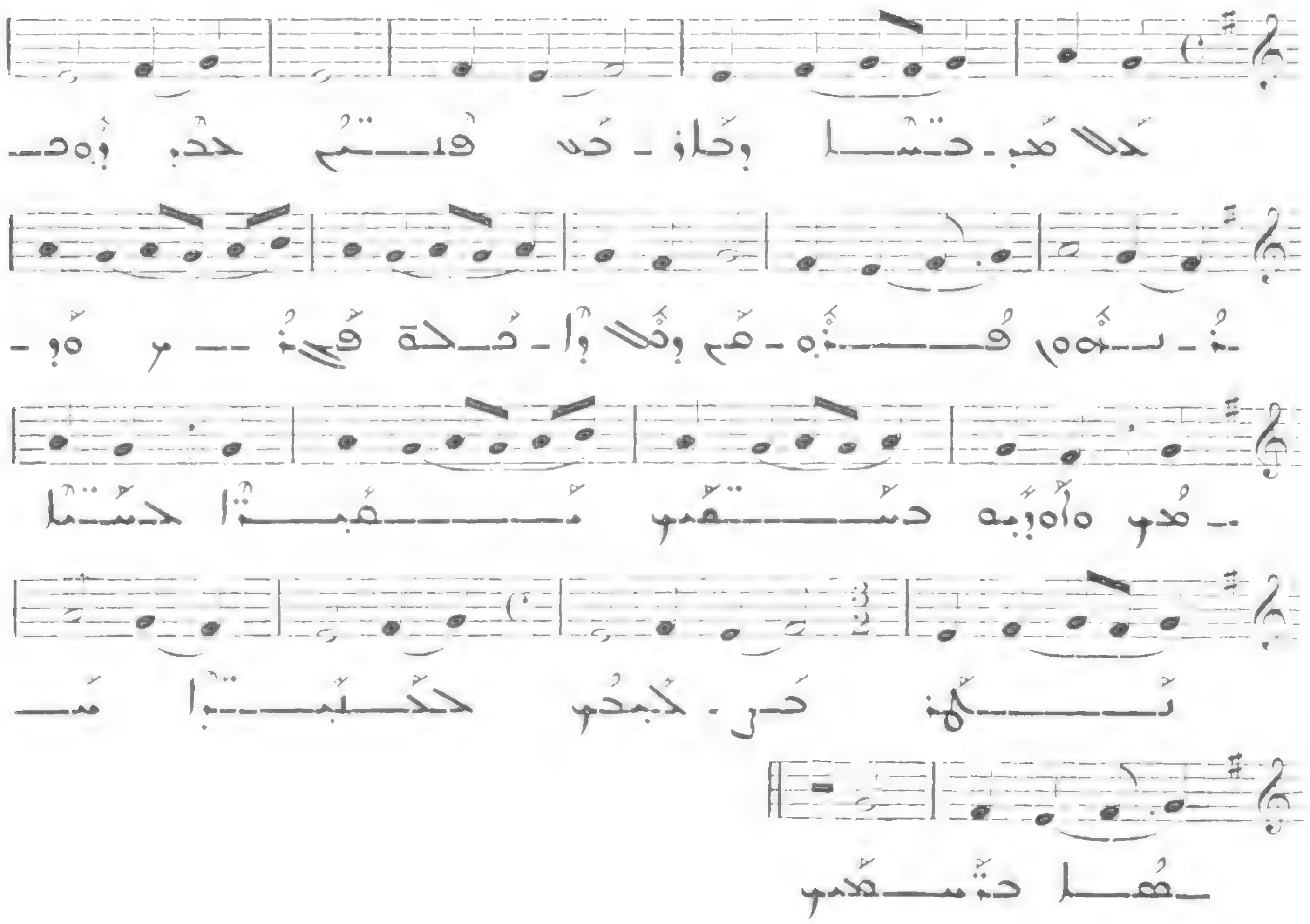
Allegro

VIII



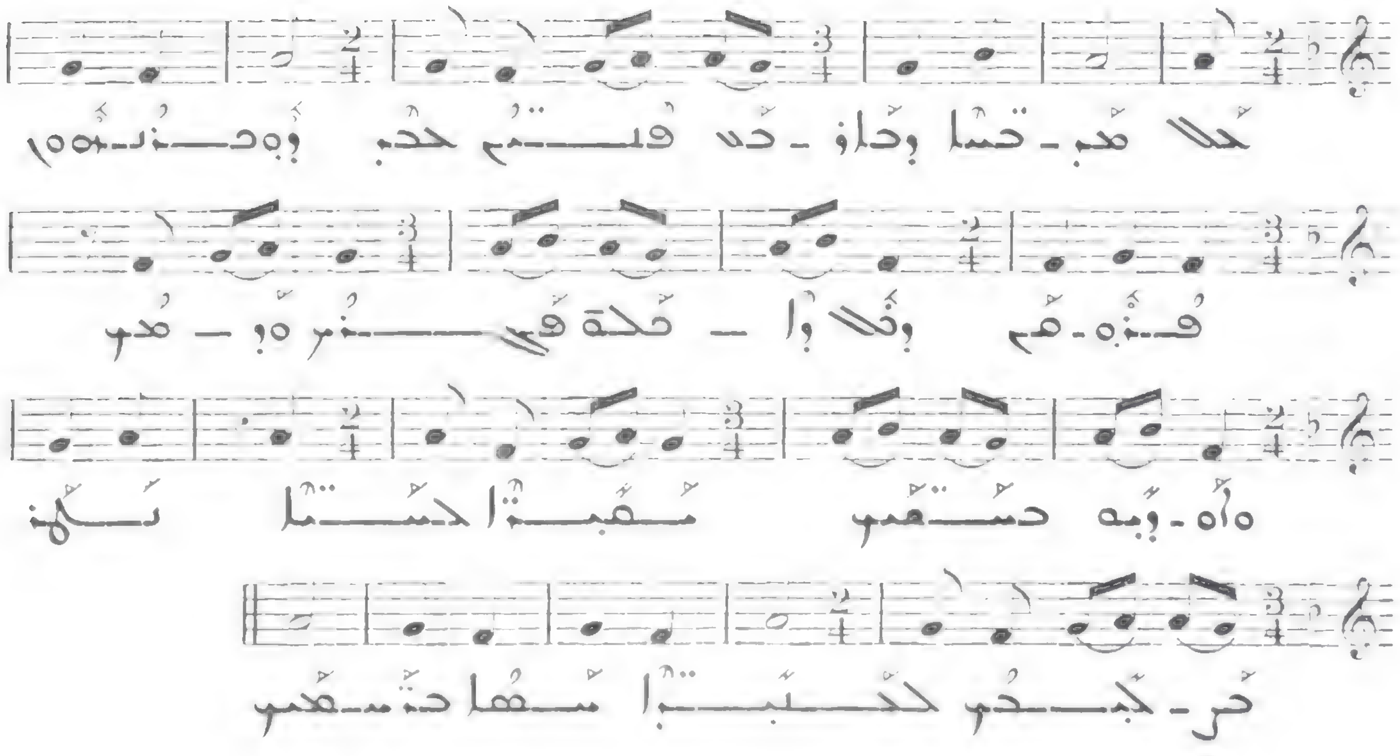
266

Presto V



267

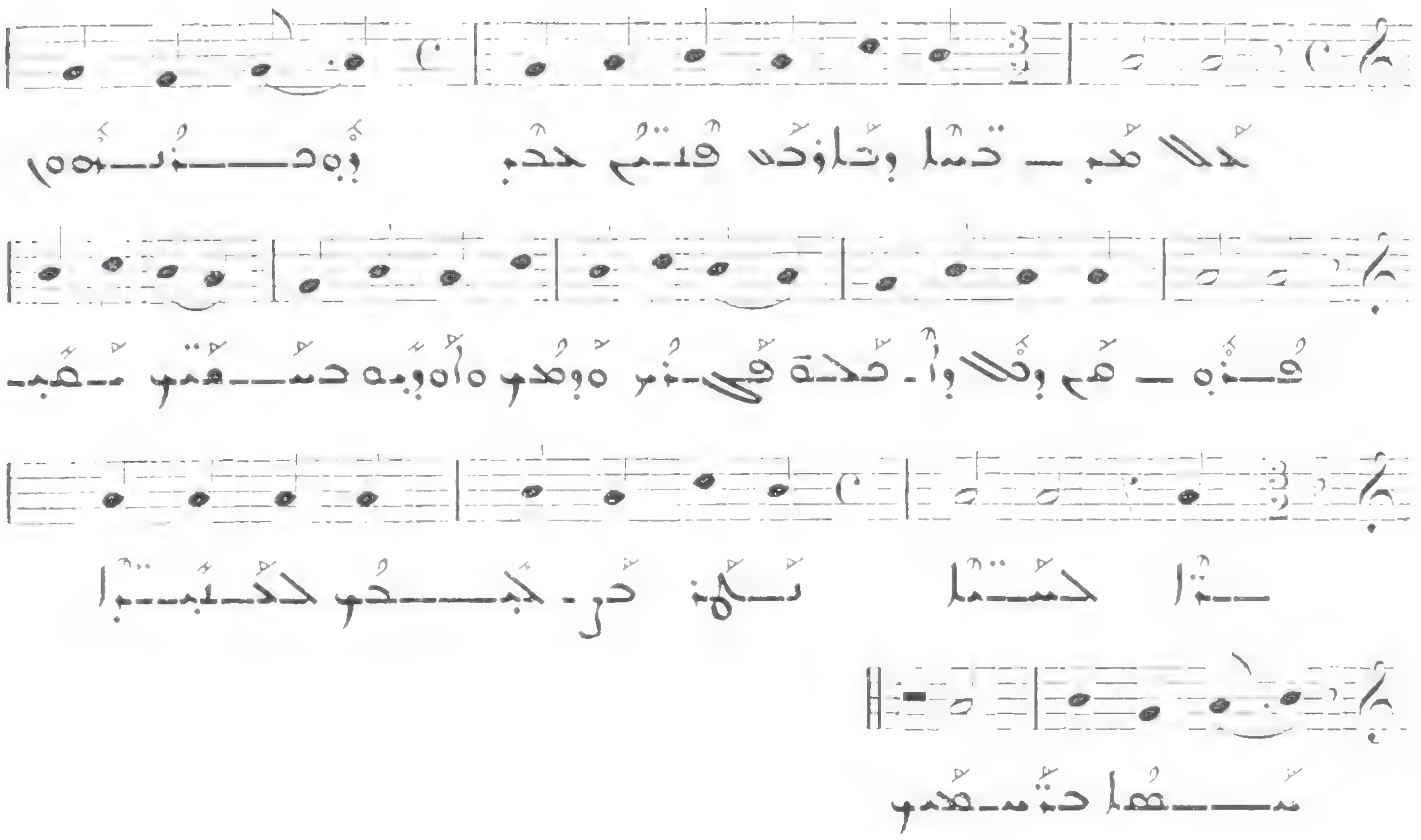
All. molto VI



264

Presto

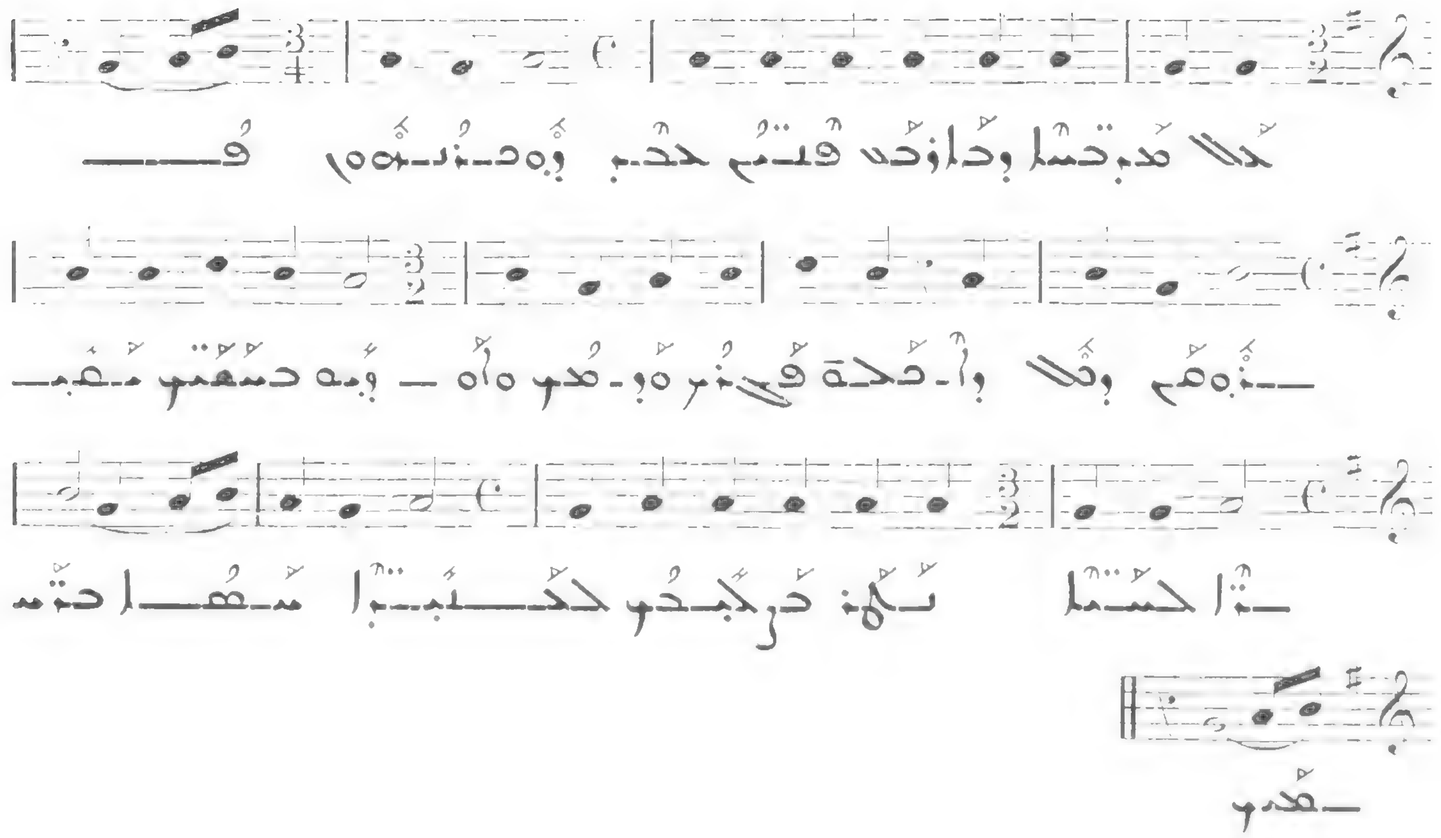
III



265

Allegro

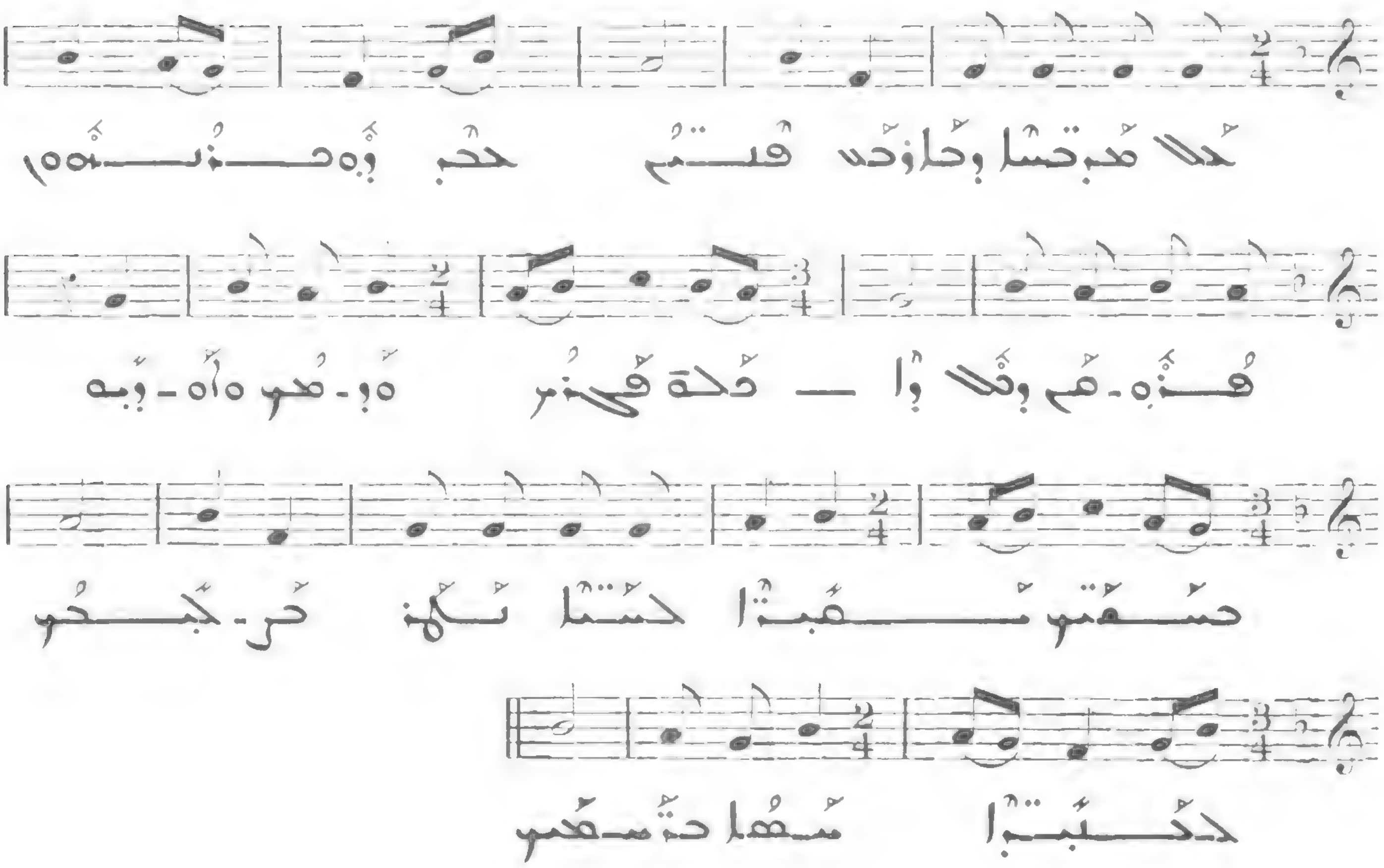
IV



262

Allegro moderato

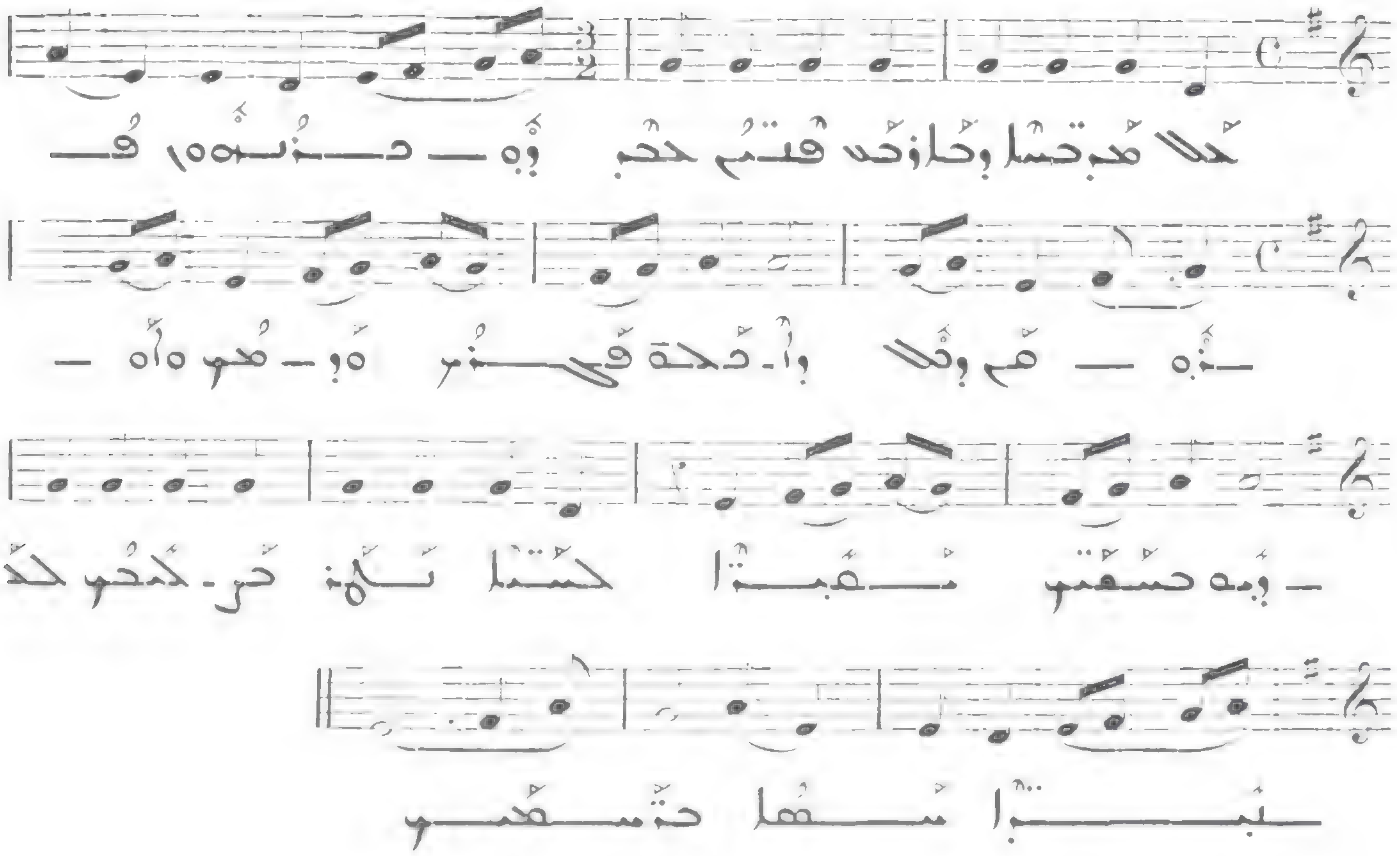
I



263

Presto

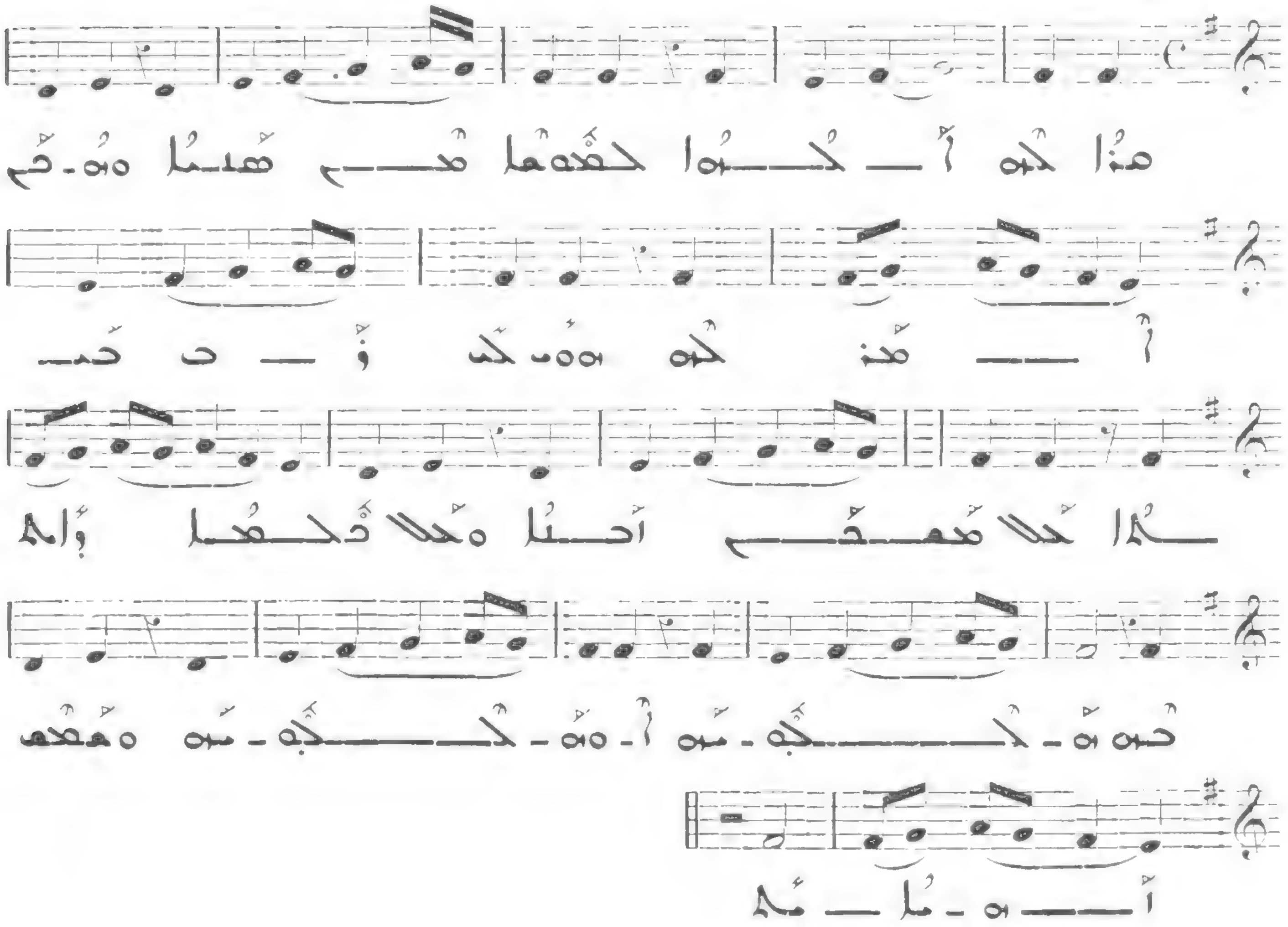
II



ܡܫܒܚܢܐ ܠܐܠܗܐ ܕܒܝܬܗ 260

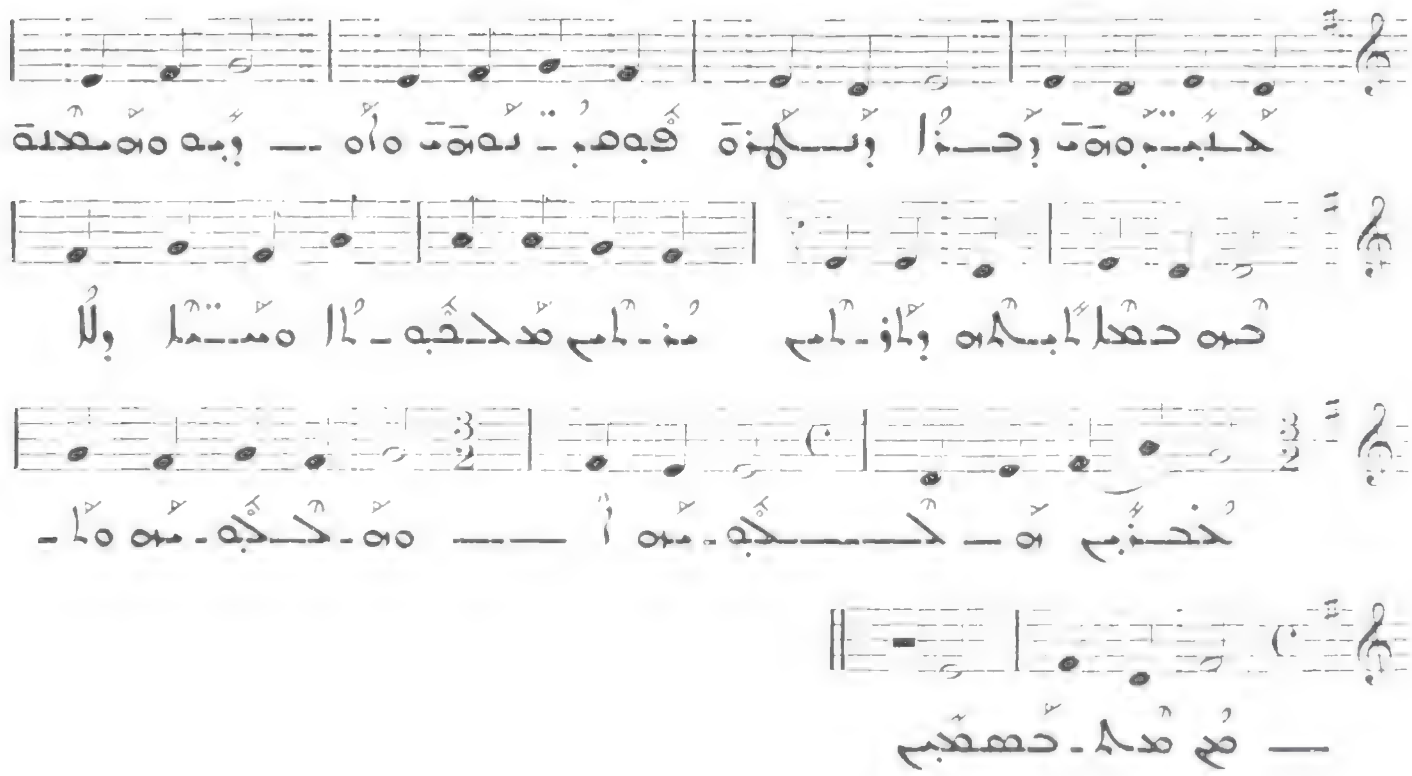
Allegretto

V
III



ܕܡܫܝܚܐ ܕܒܝܬܗ 261

Allegreto

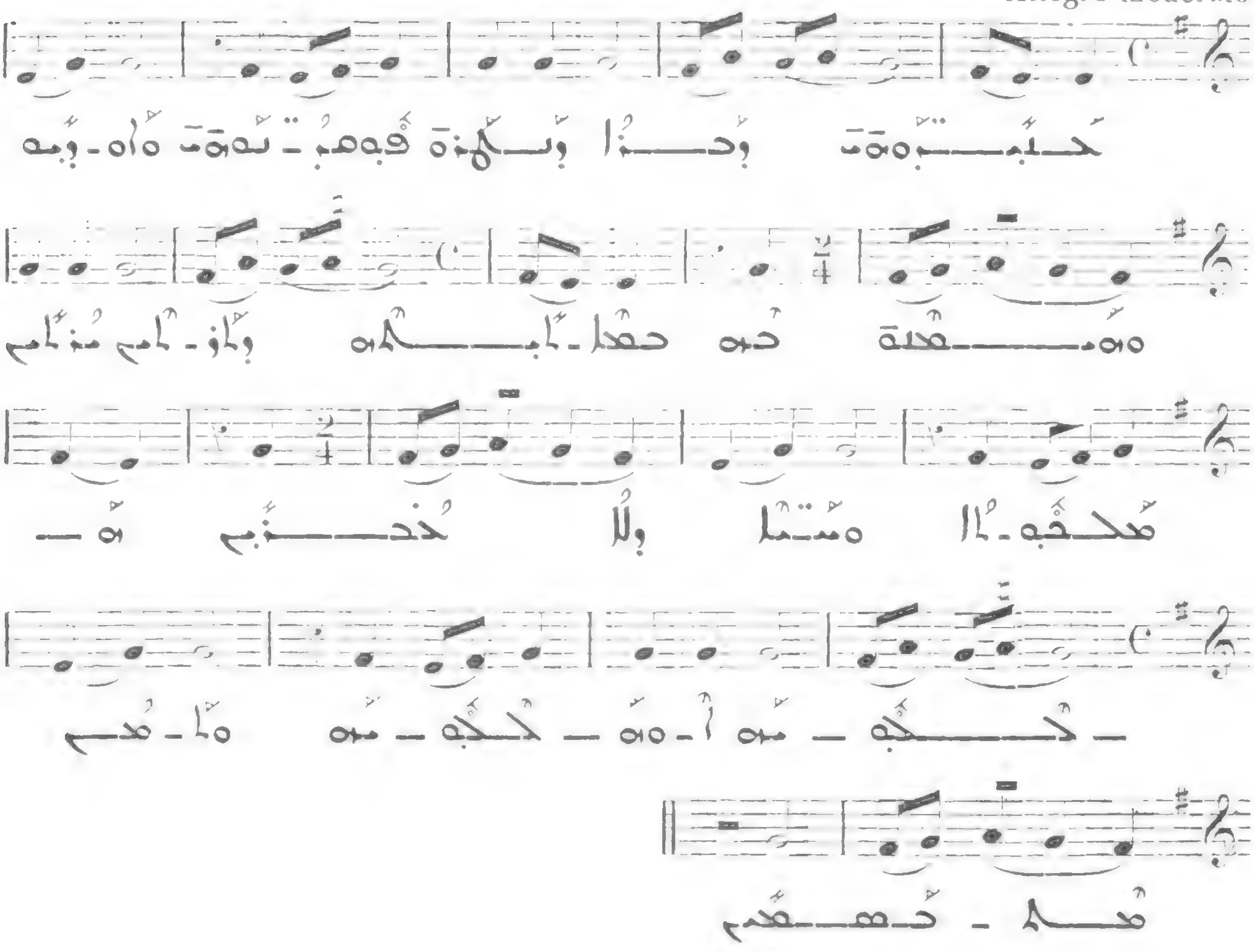


ܐ

258

Allegro moderato

VII

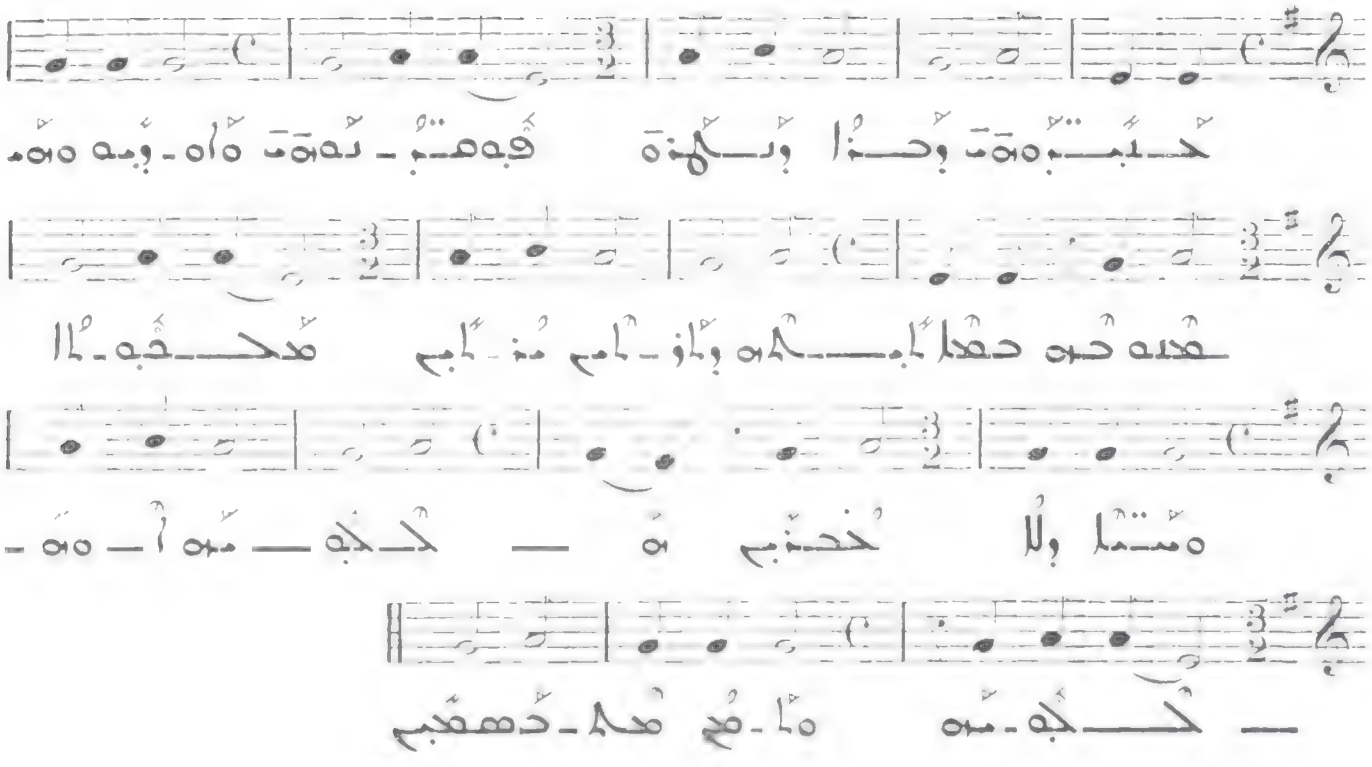


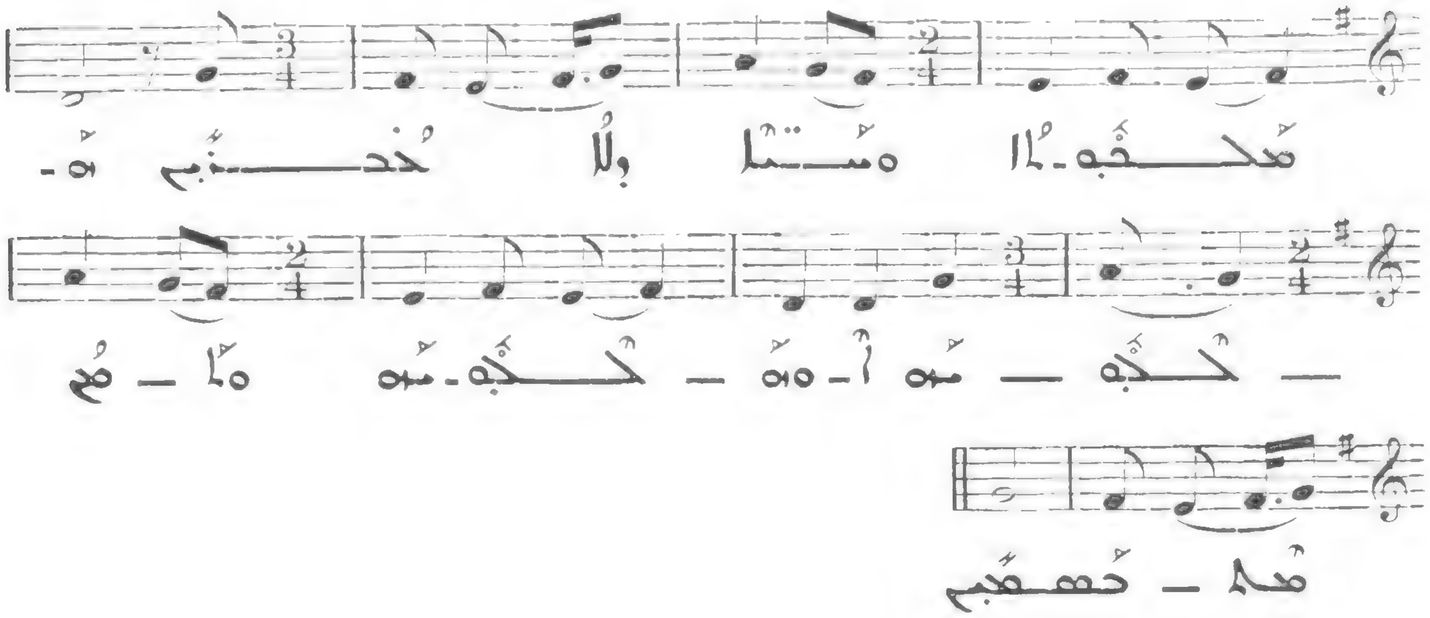
ܒ

259

Presto

VIII



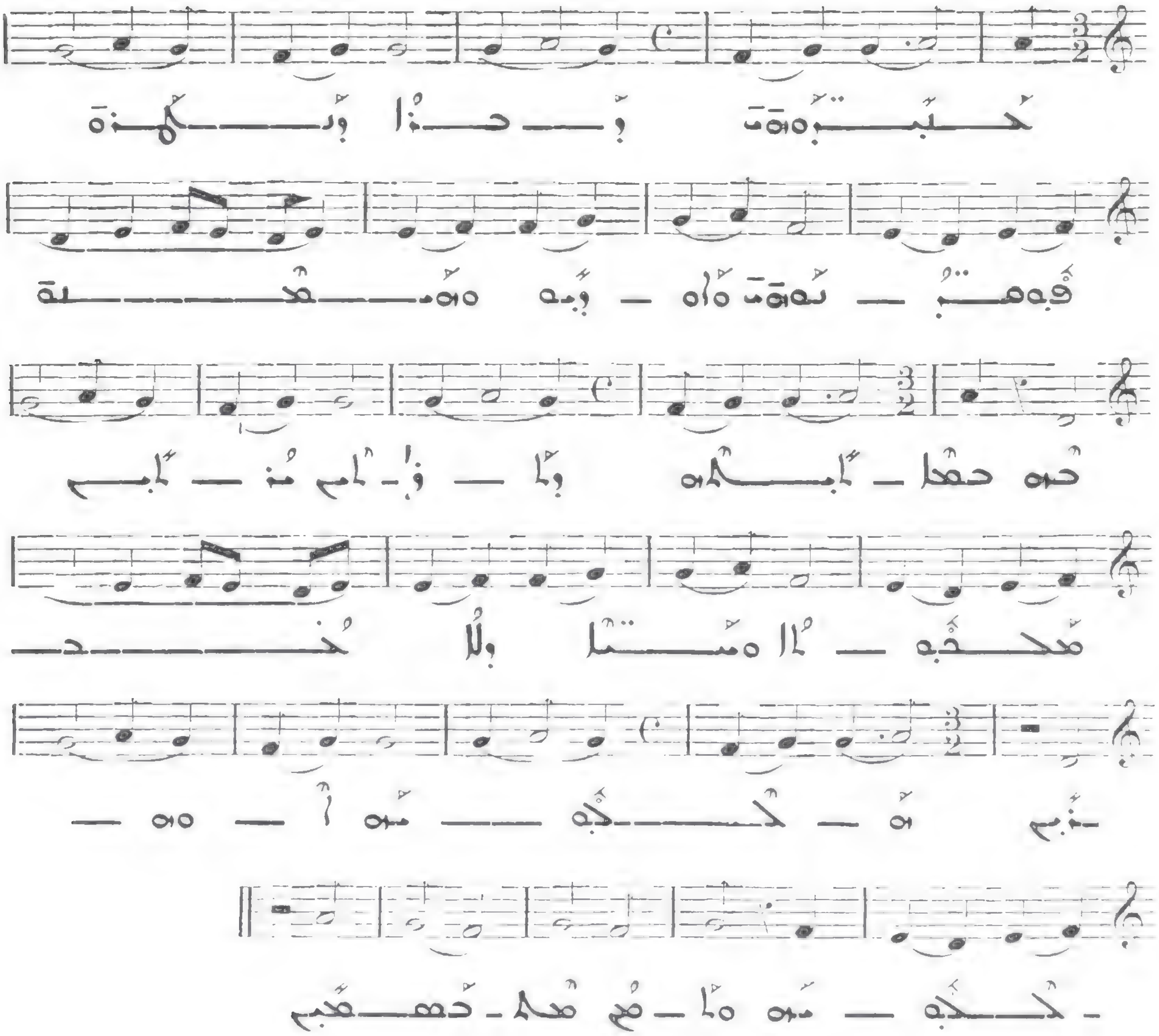


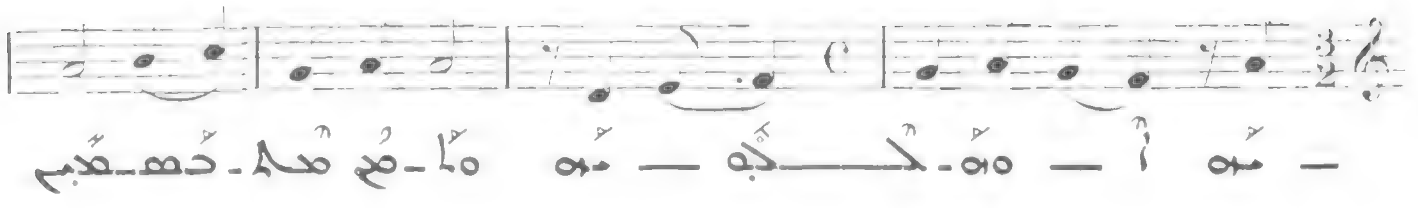
257

ܗ

Prosto

VI



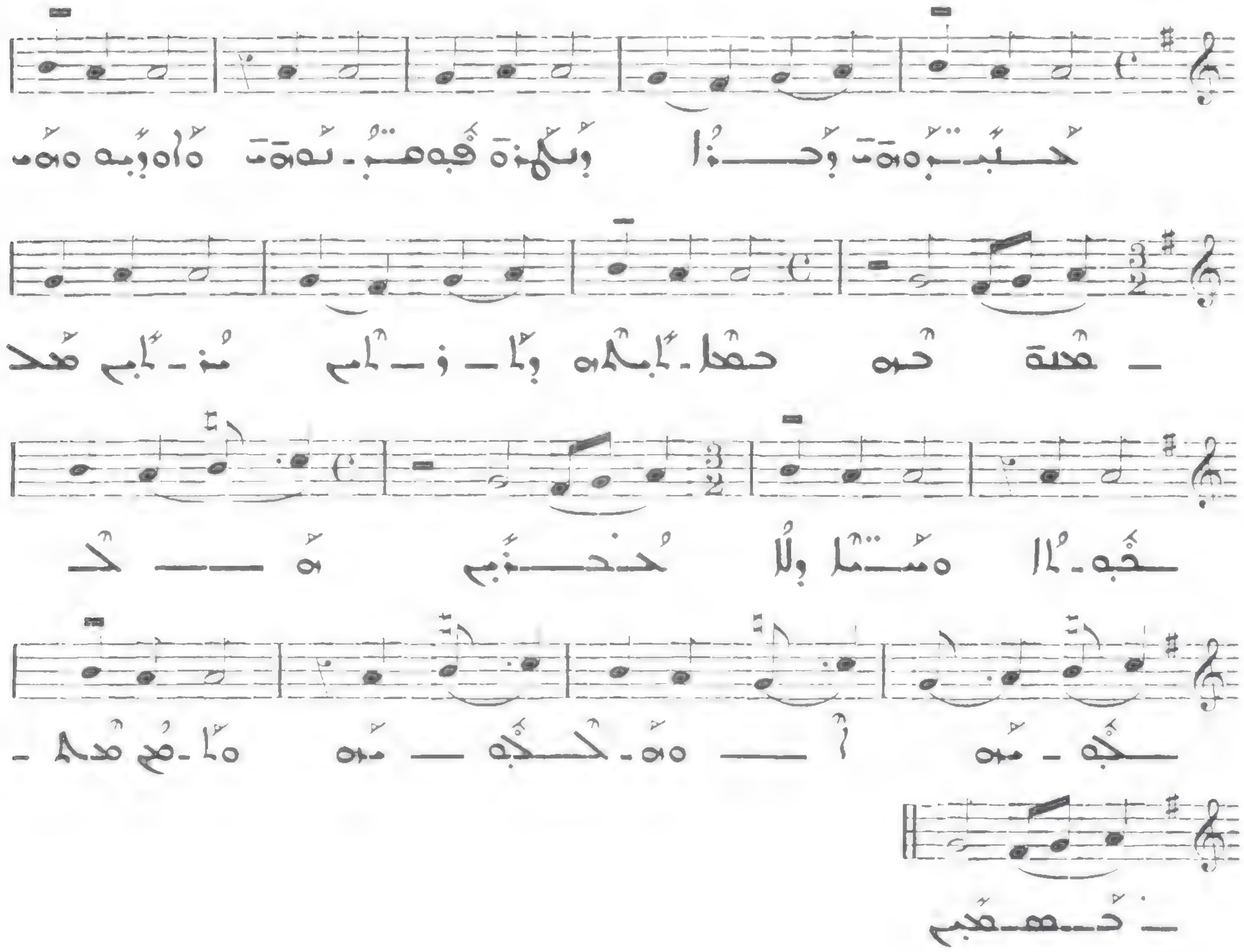


255

ܙ

Presto

IV

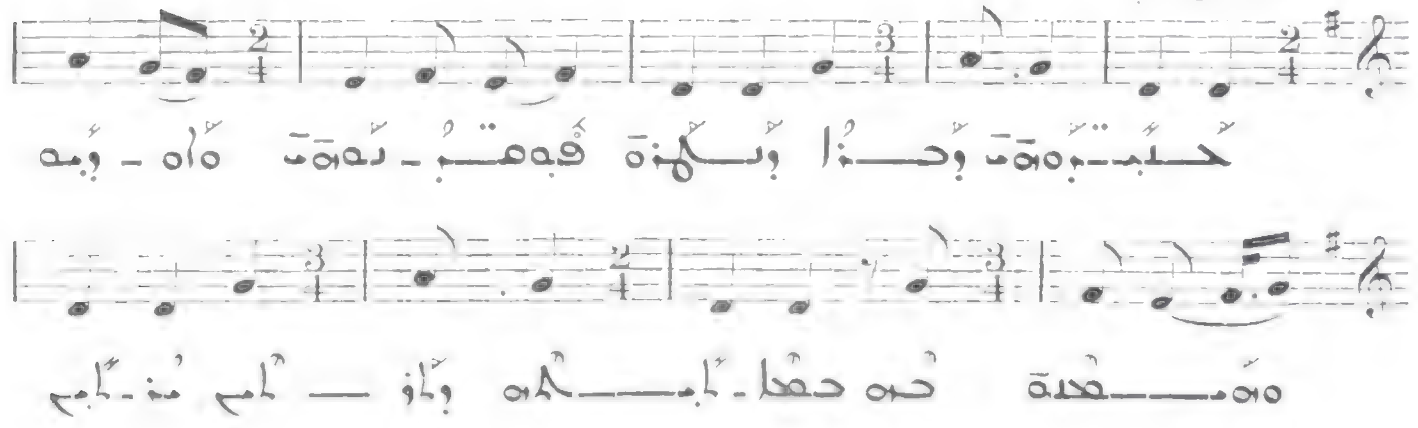


256

ܗ

Allegro moderato

V

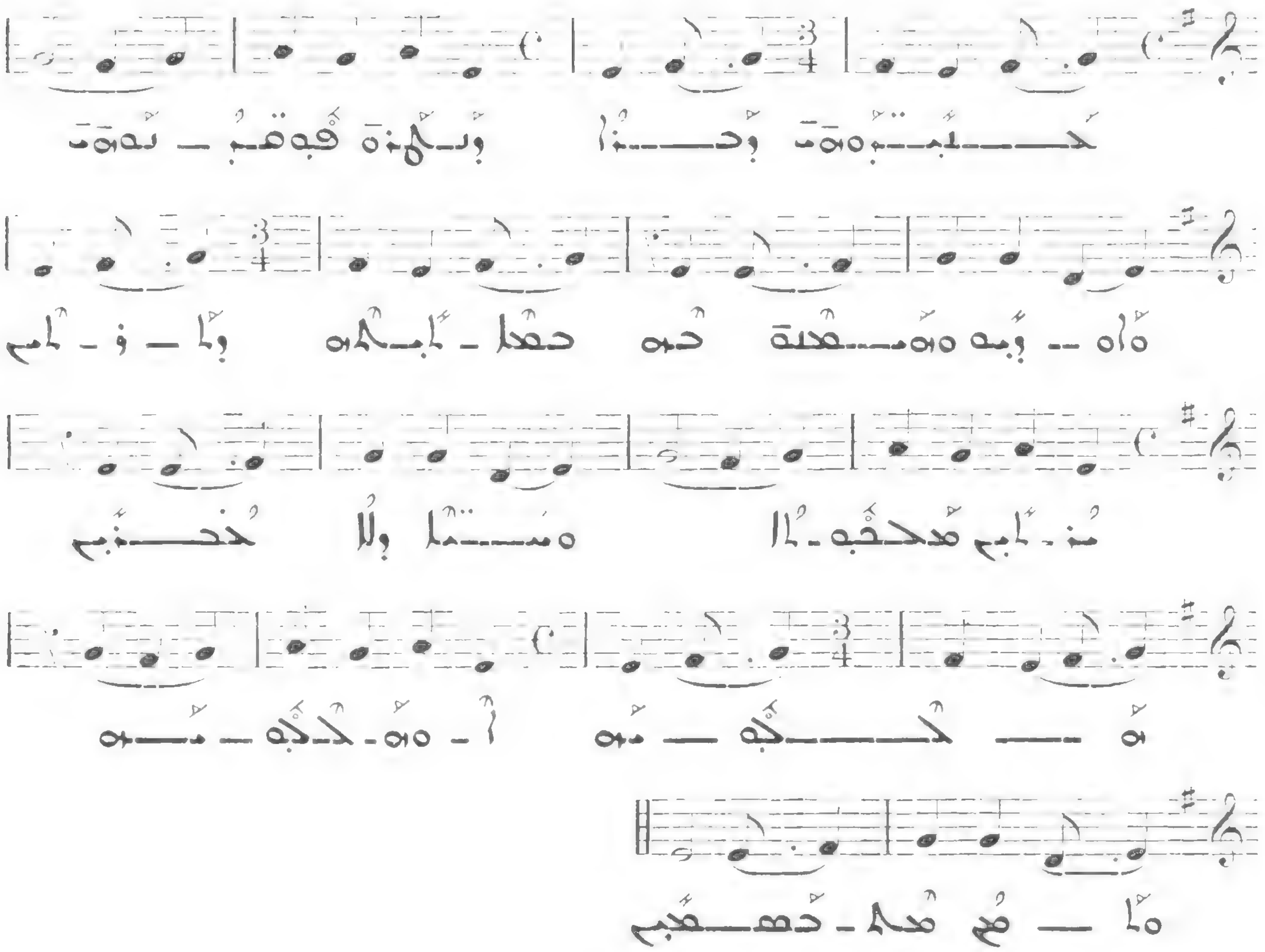


ܒ

253

Presto

II

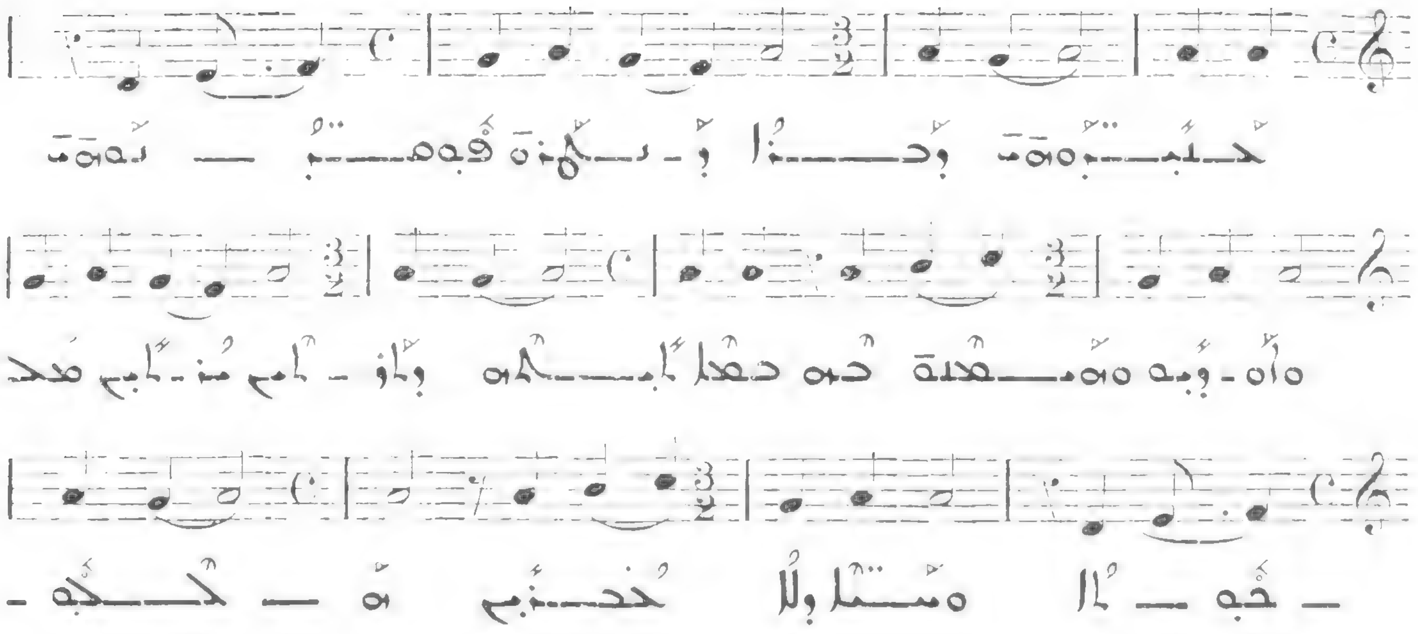


ܗ

254

Presto

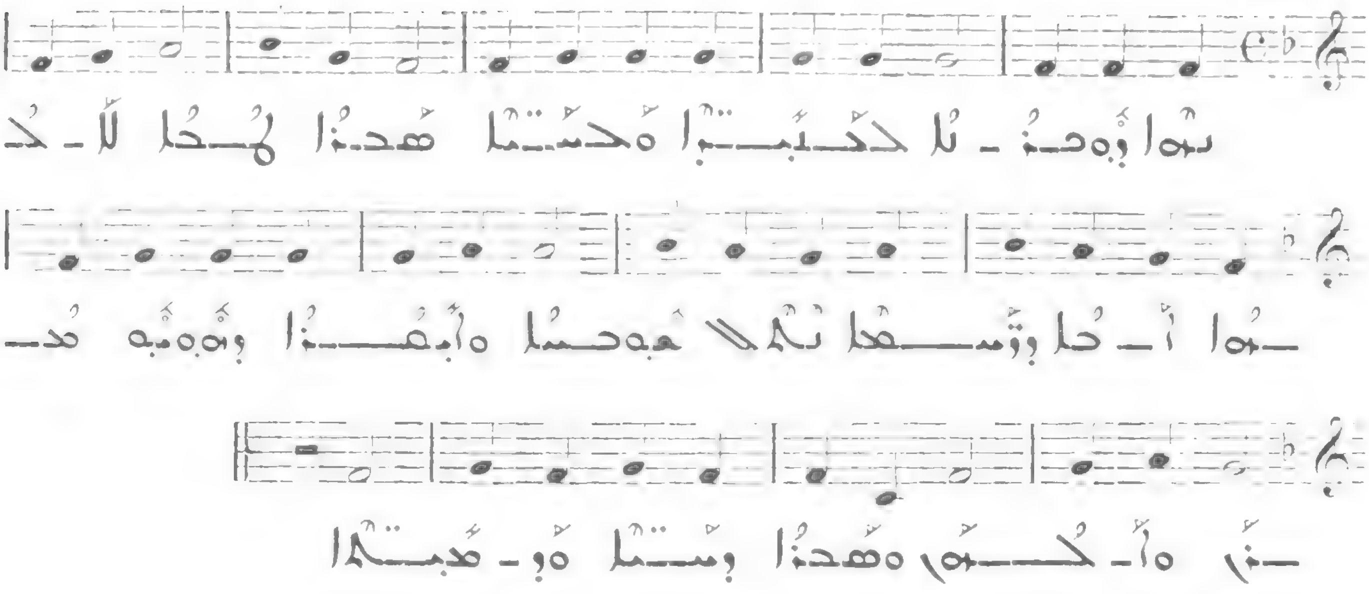
III



ܒܥܘܬܐ ܕܝܠܗ 251

Presto

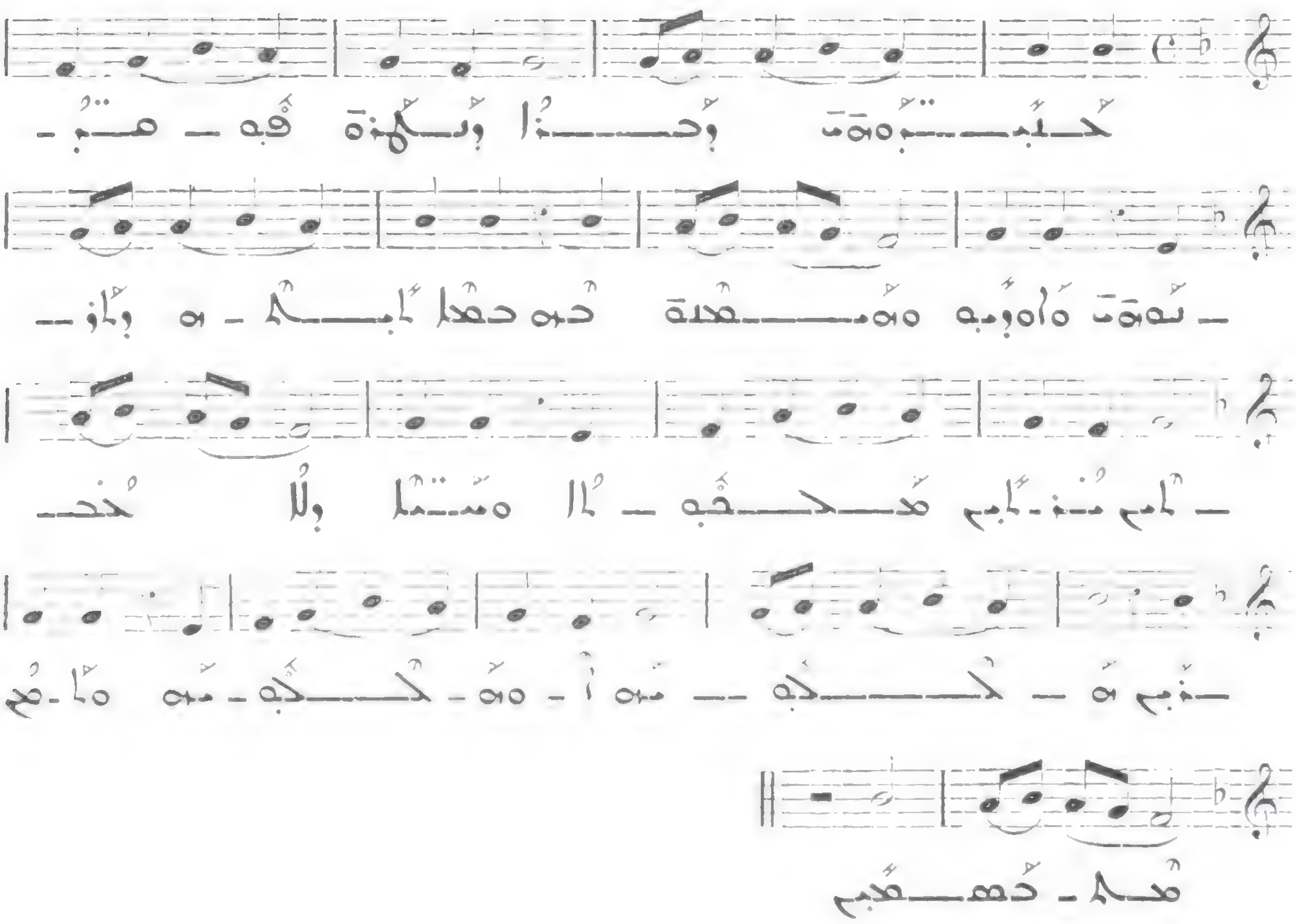
VIII



ܩܠܐ ܕܥܢܘܢܝܬܐ ܕܢܚܡܐ : ܐ 252

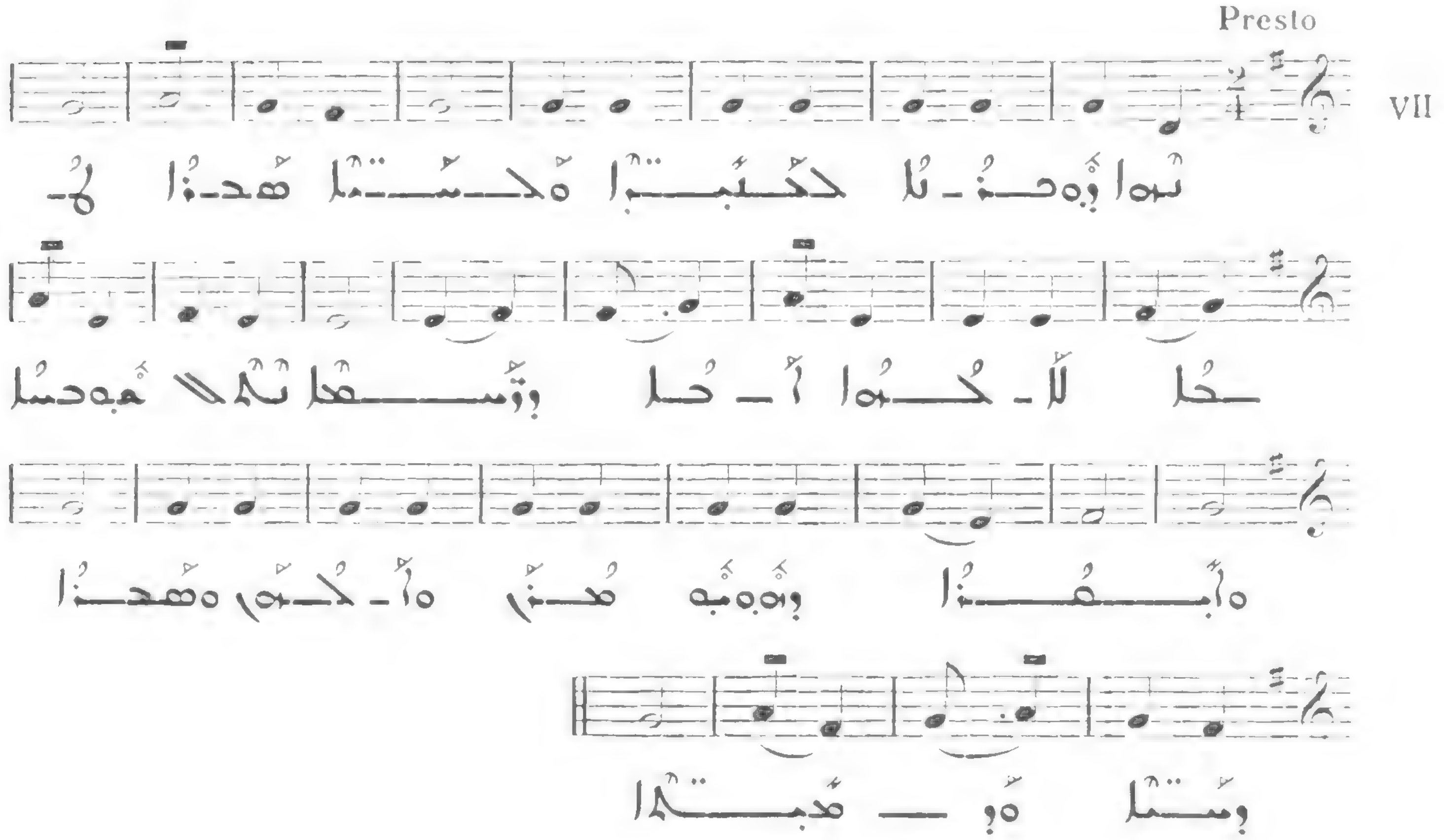
Allegro

I



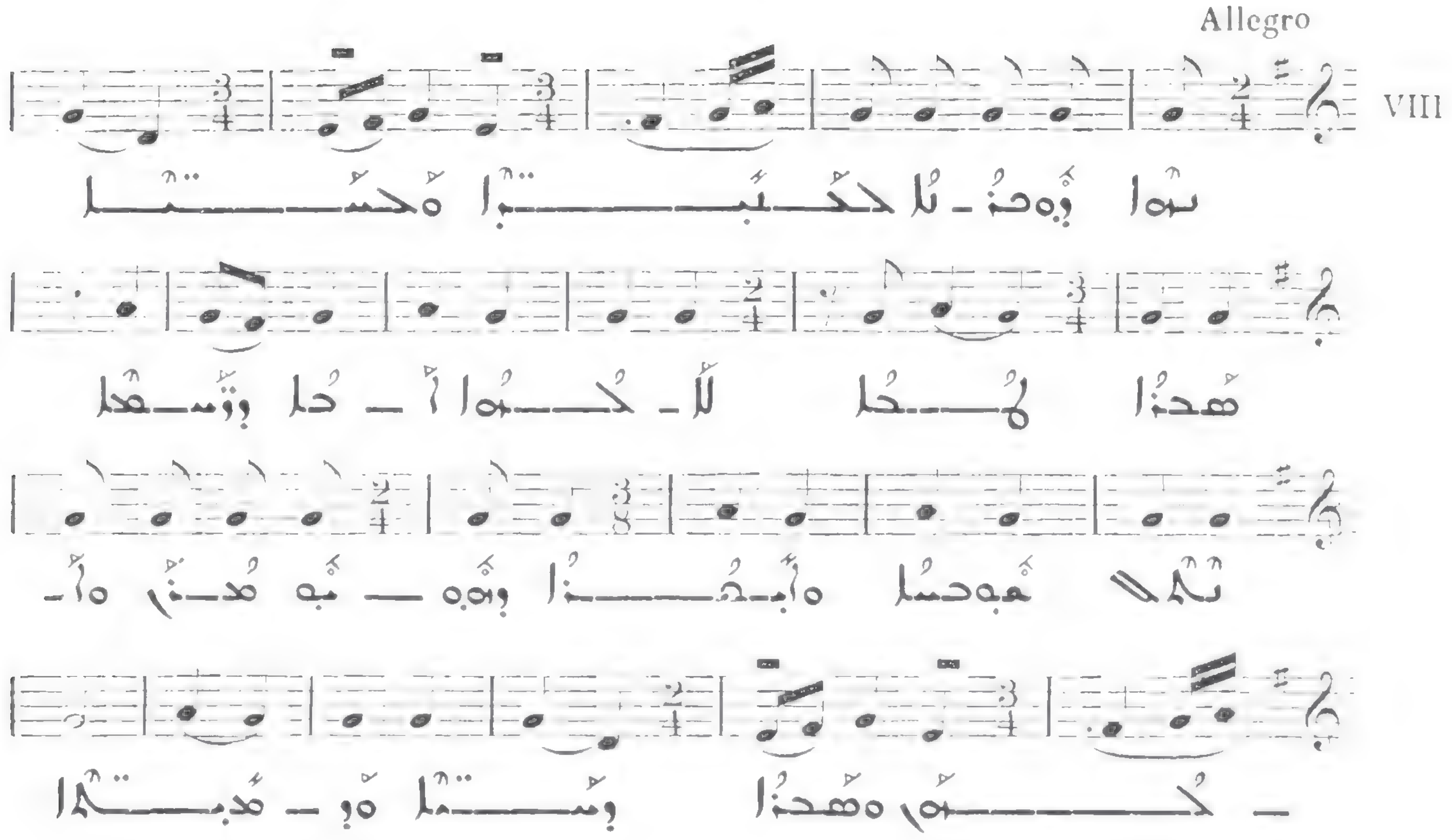
ܐ

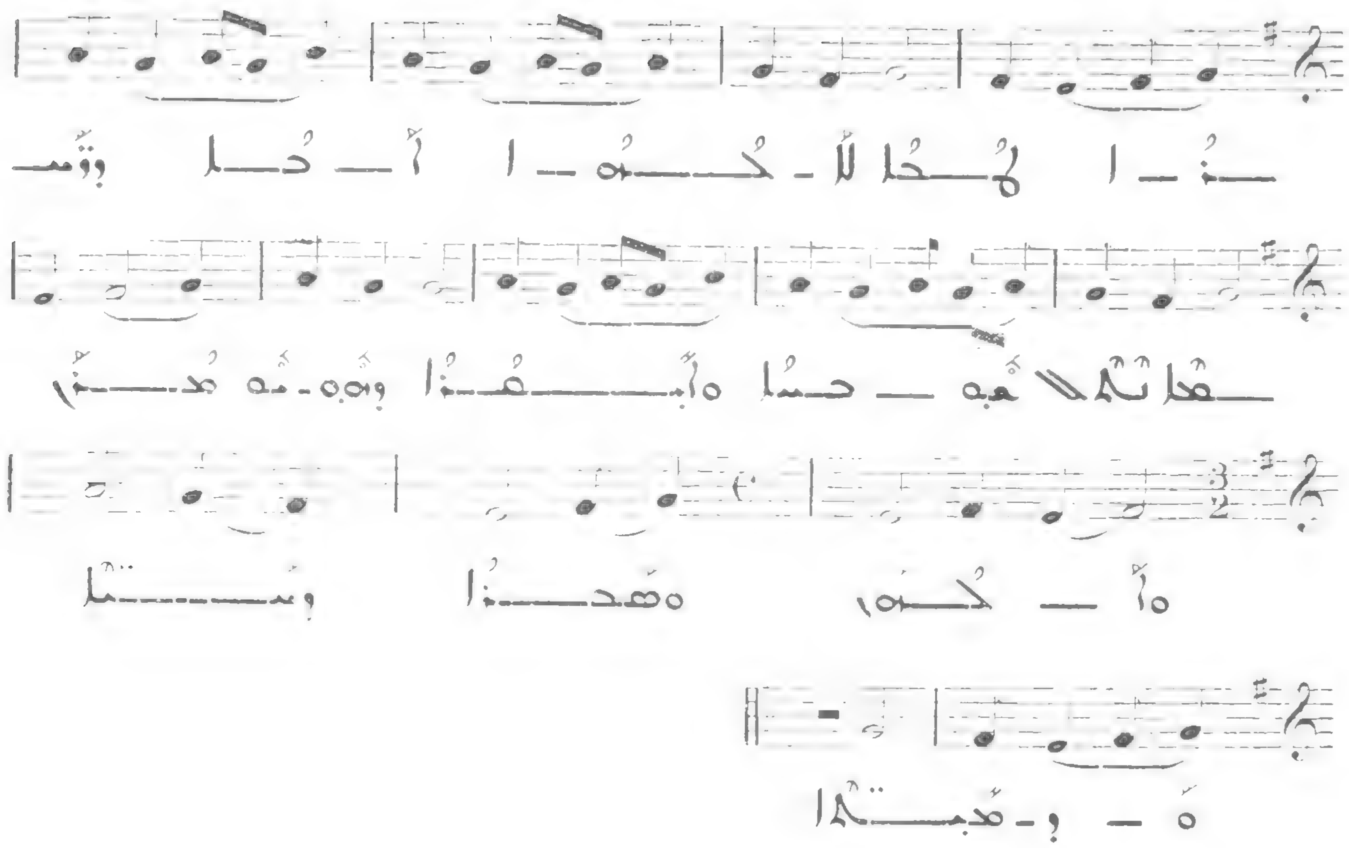
246



ܒ

250

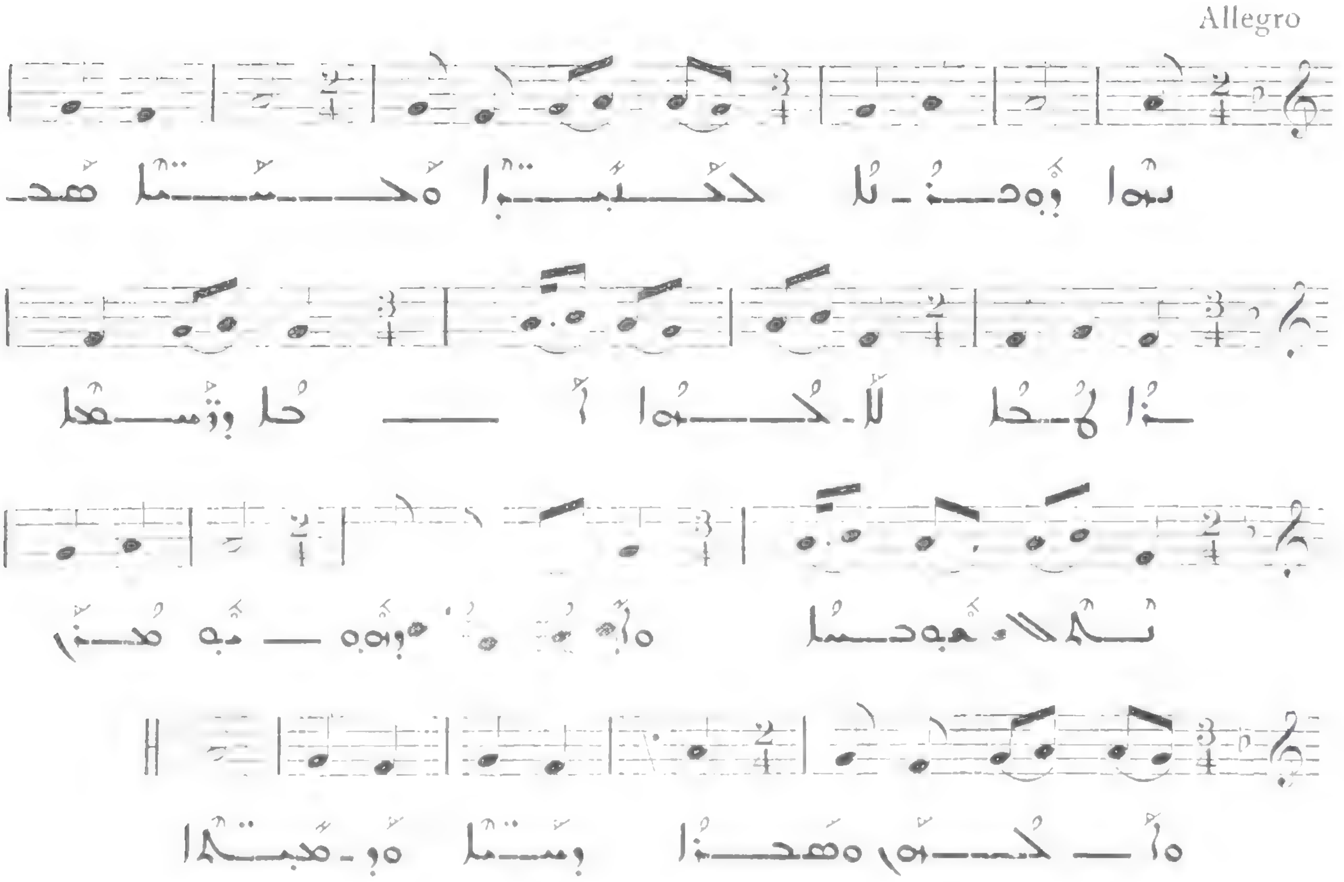


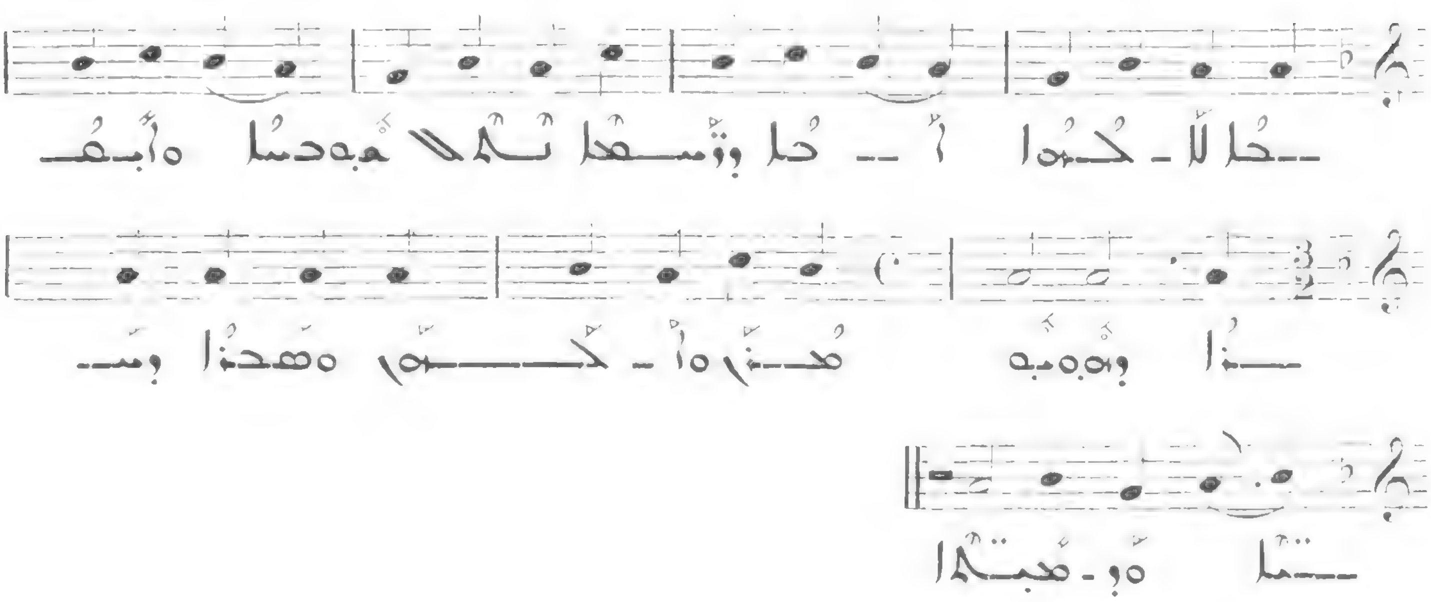


ܘ

248

VI

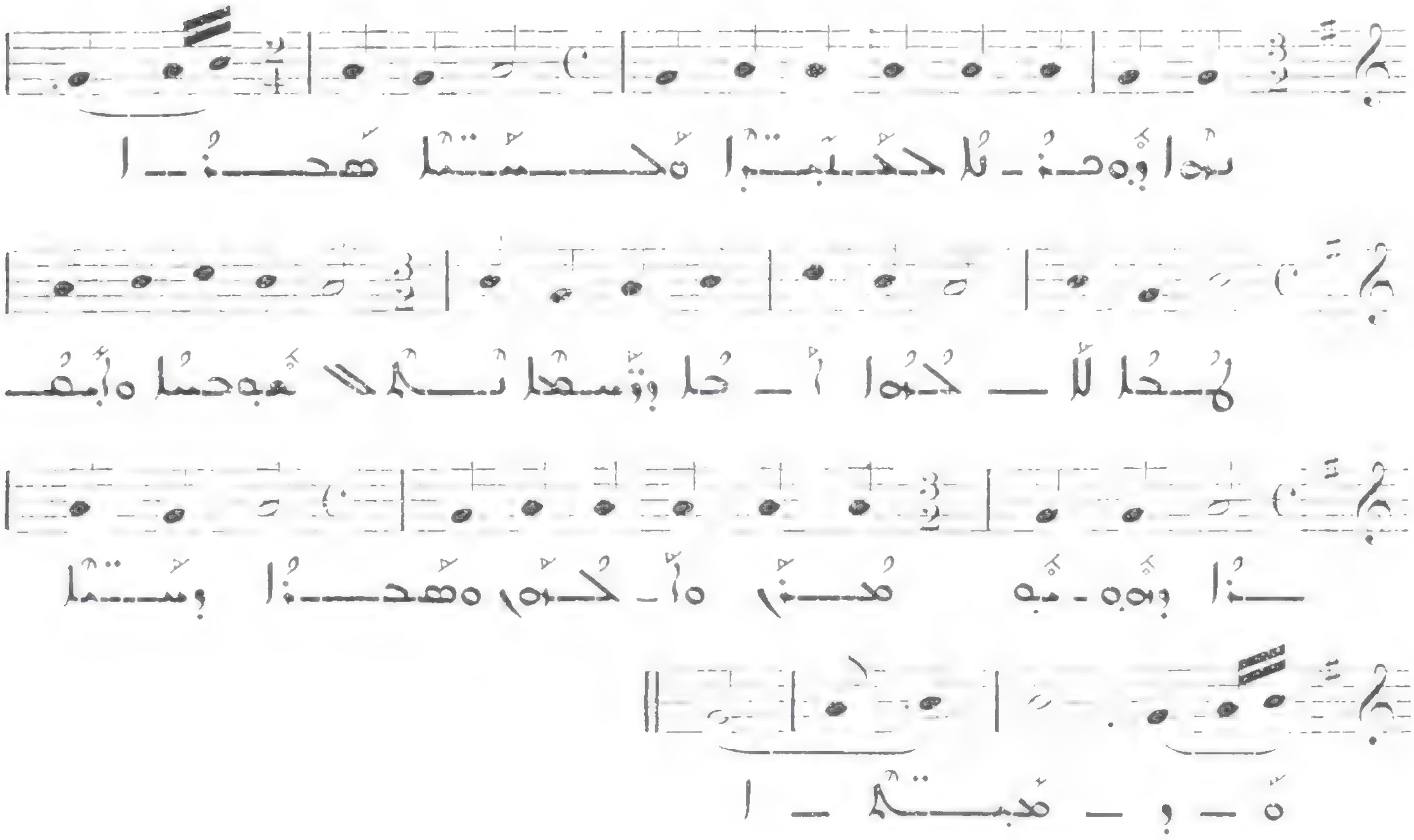




ܕ 246

Presto

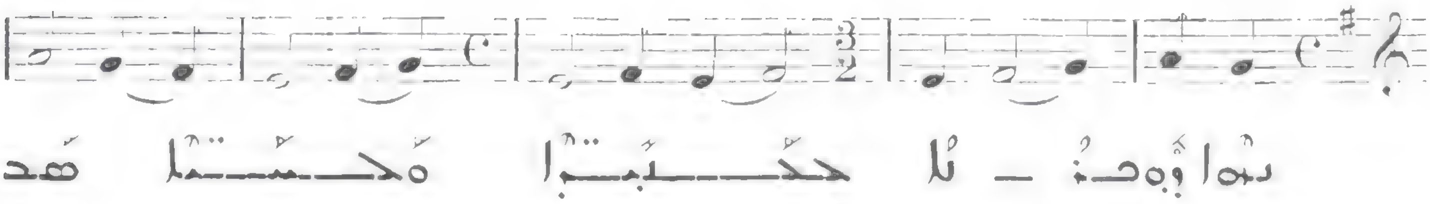
IV

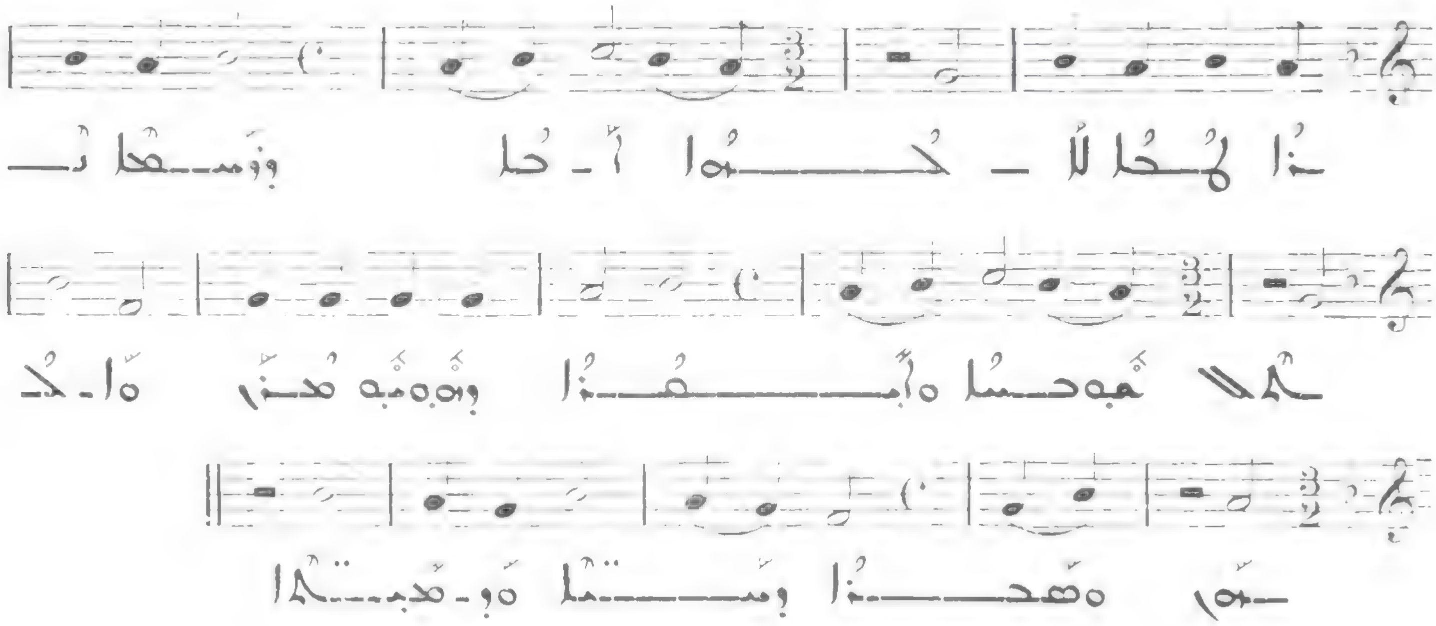


ܗ 247

Presto

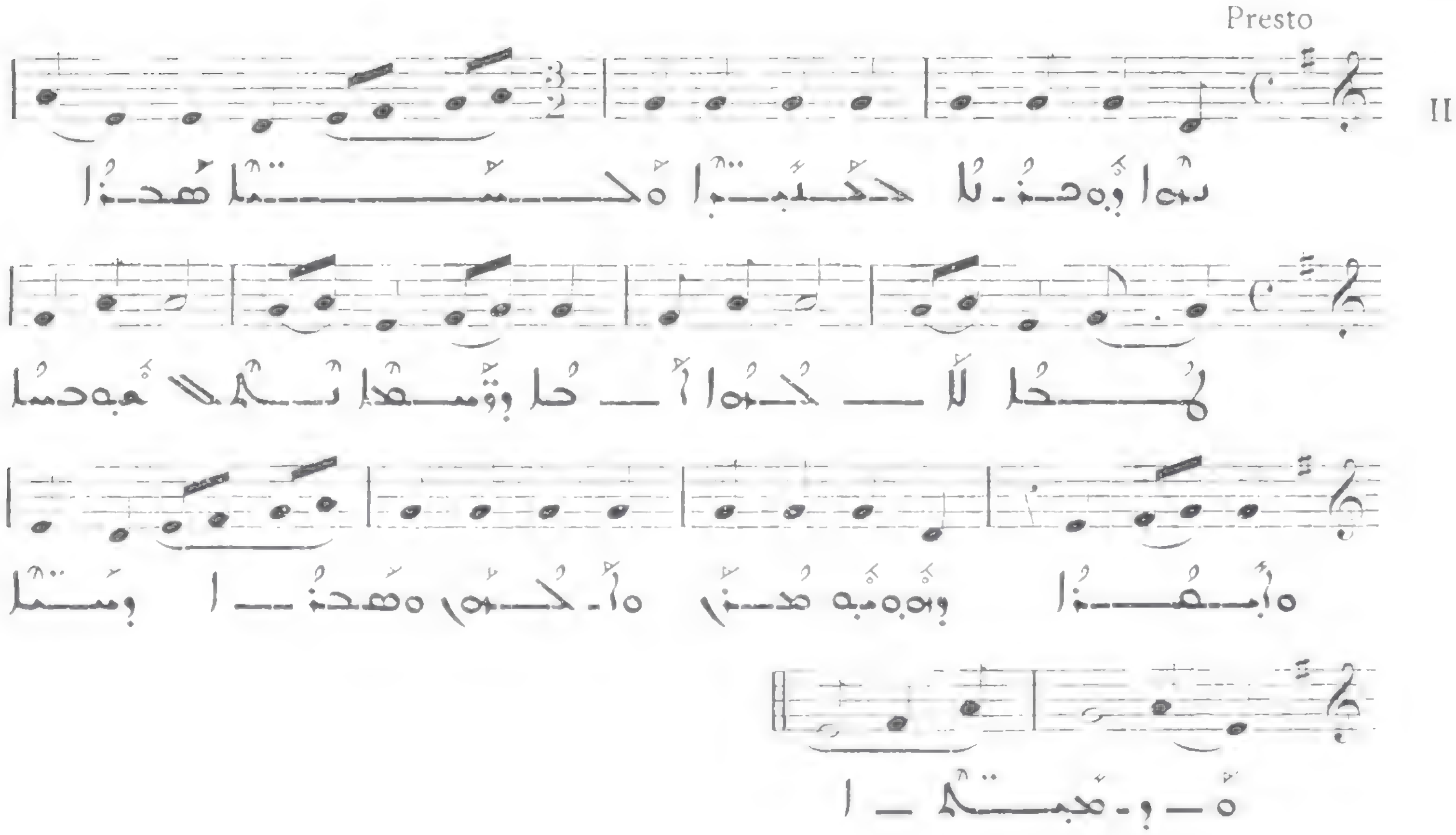
V





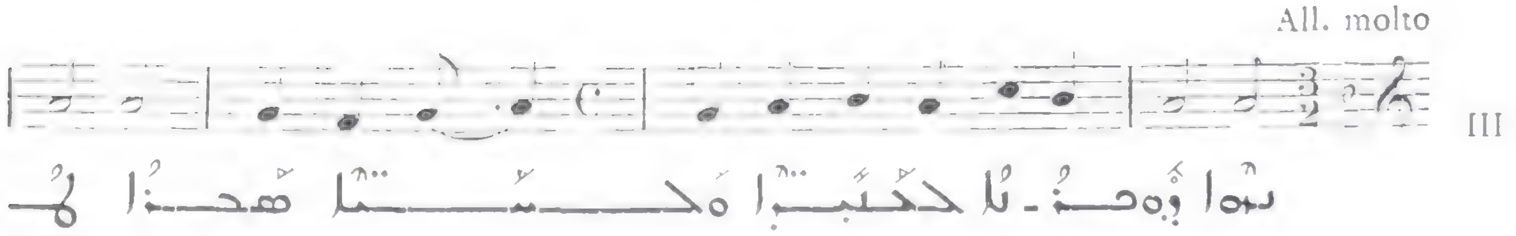
ܕ

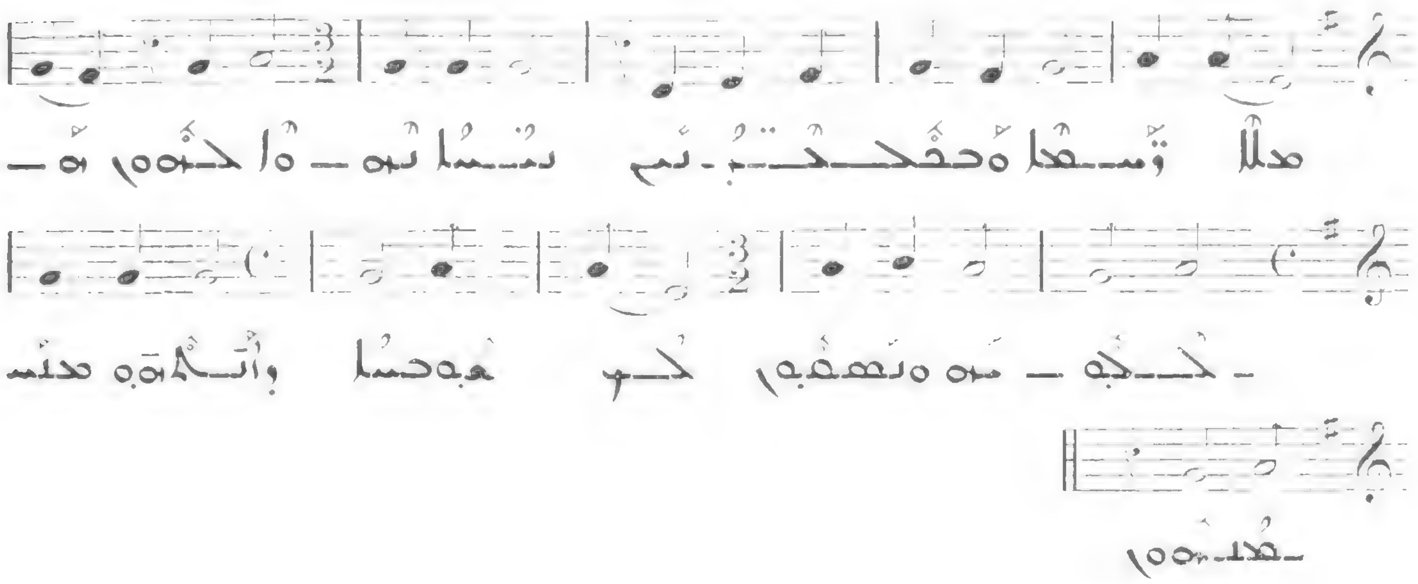
244



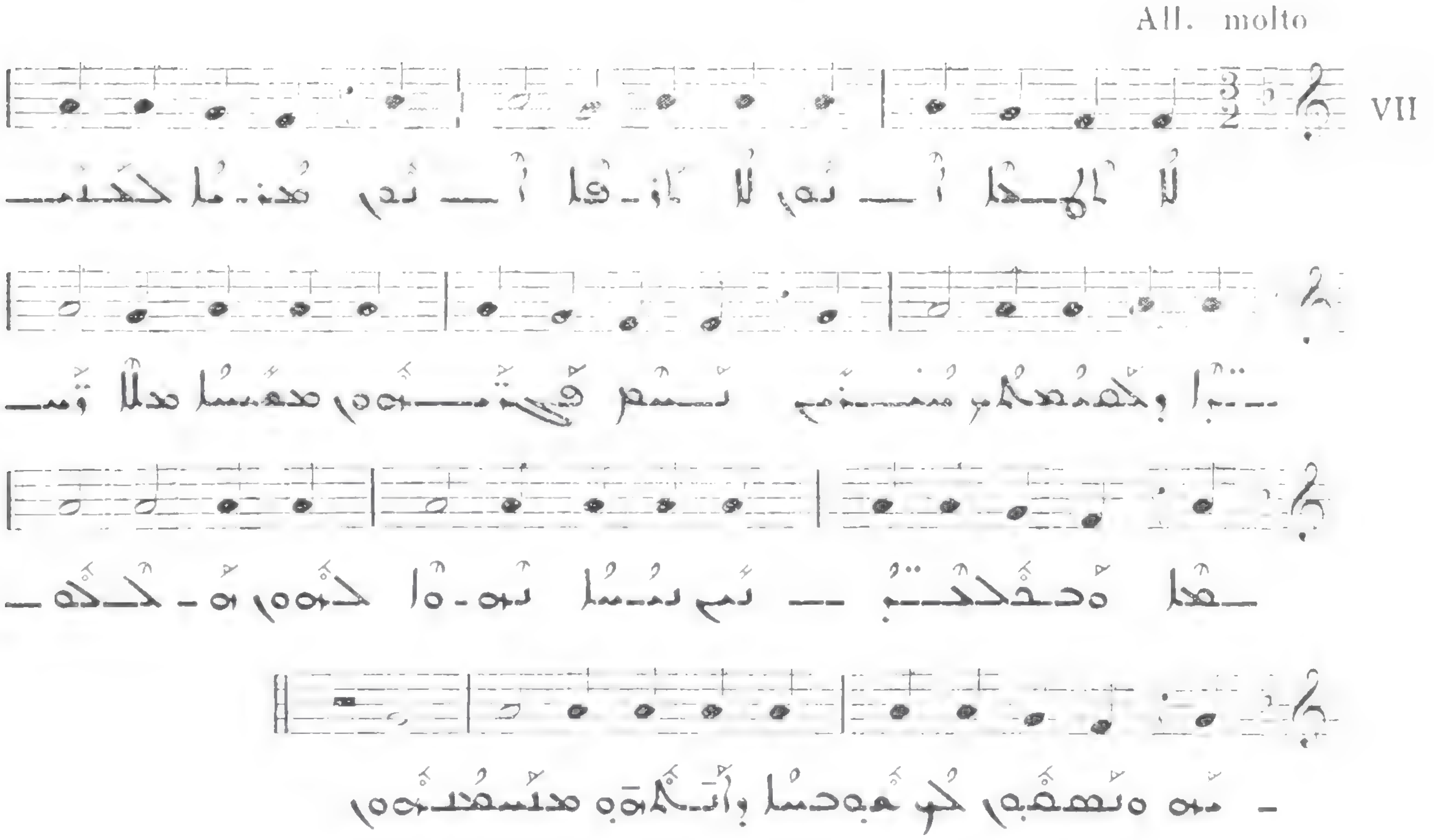
ܗ

245

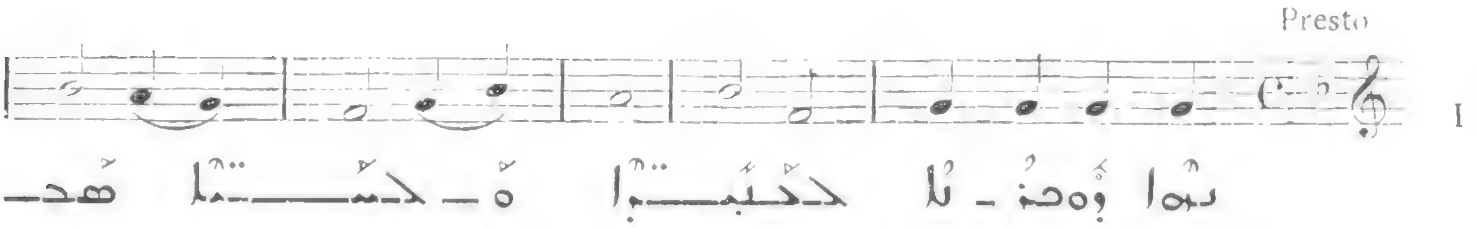


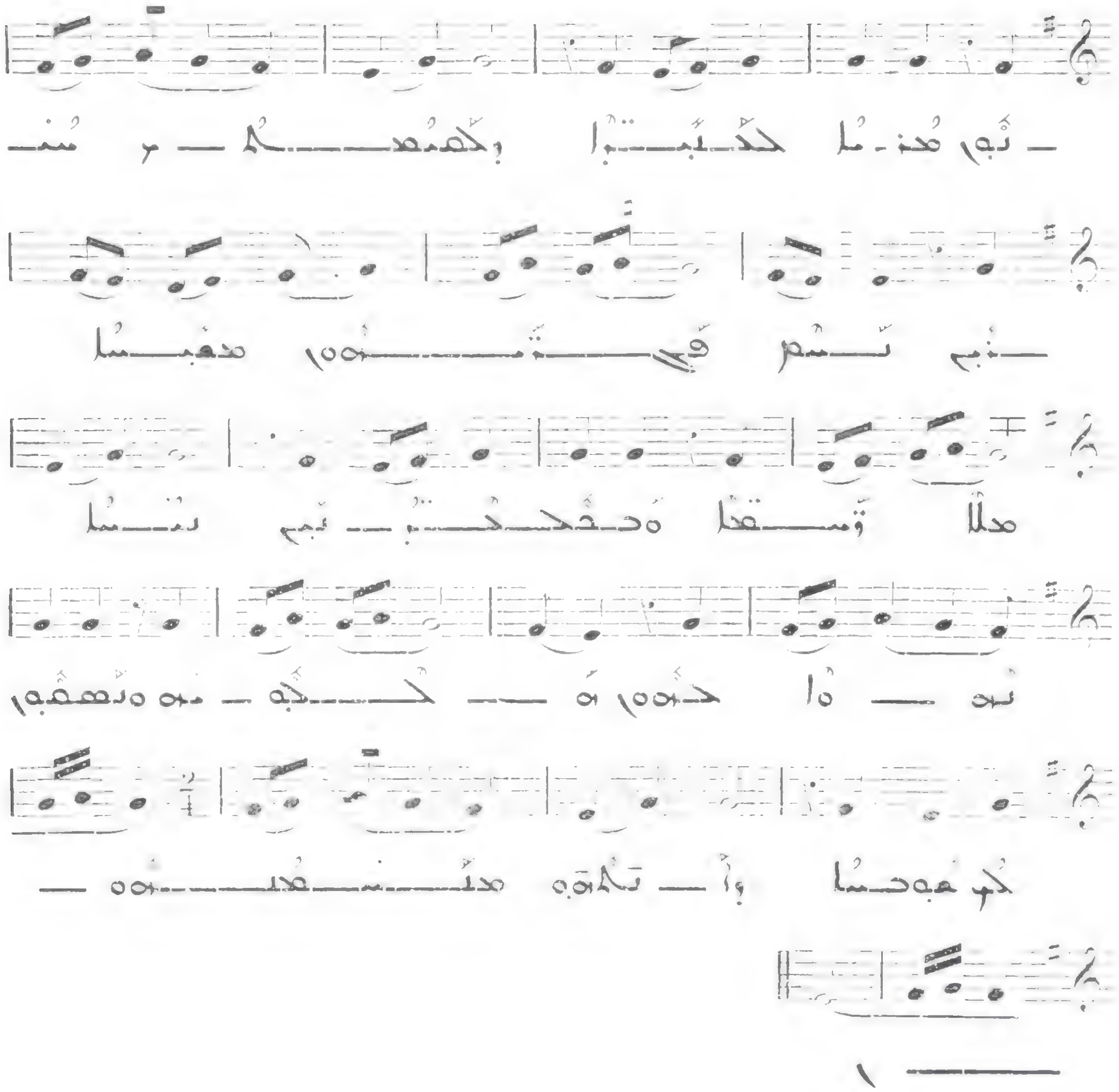


242 ܕܒܥܘܬܐ ܕܝܠܗ

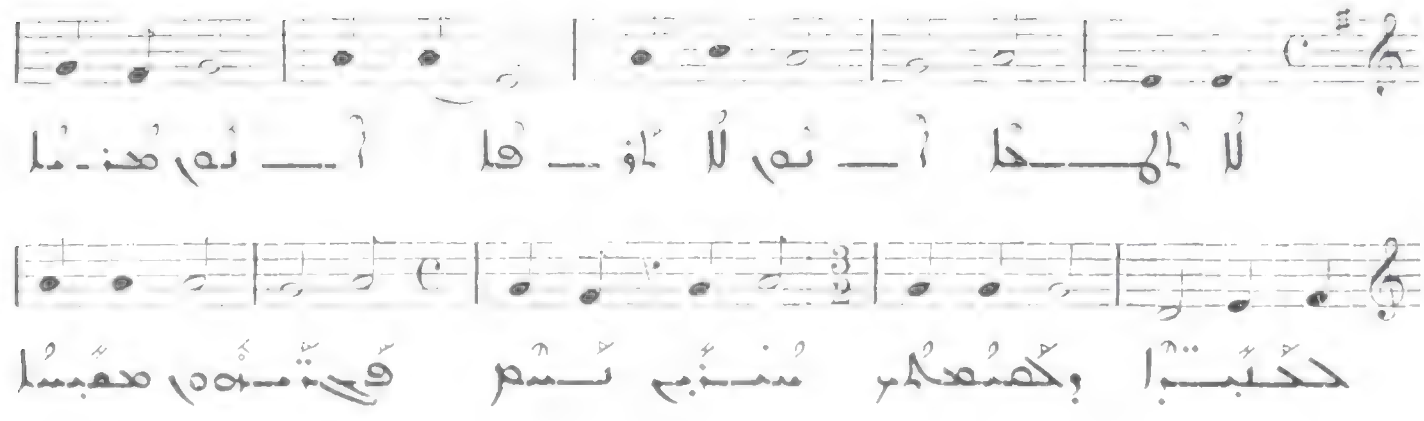


243 ܩܠܐ ܕܒܬܪ ܙܡܪܐ : ܐ





241

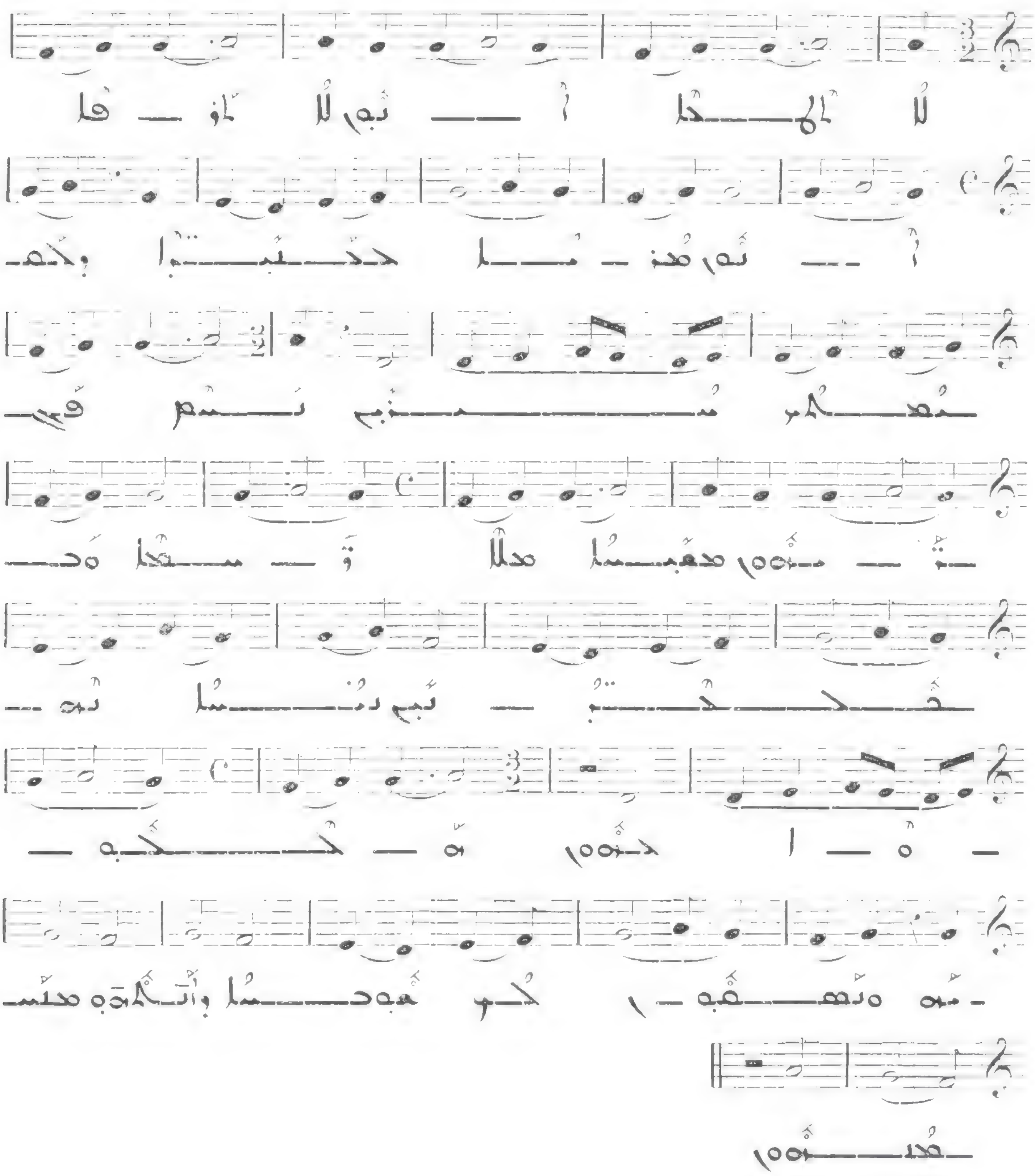


ܘ

239

Presto

VI

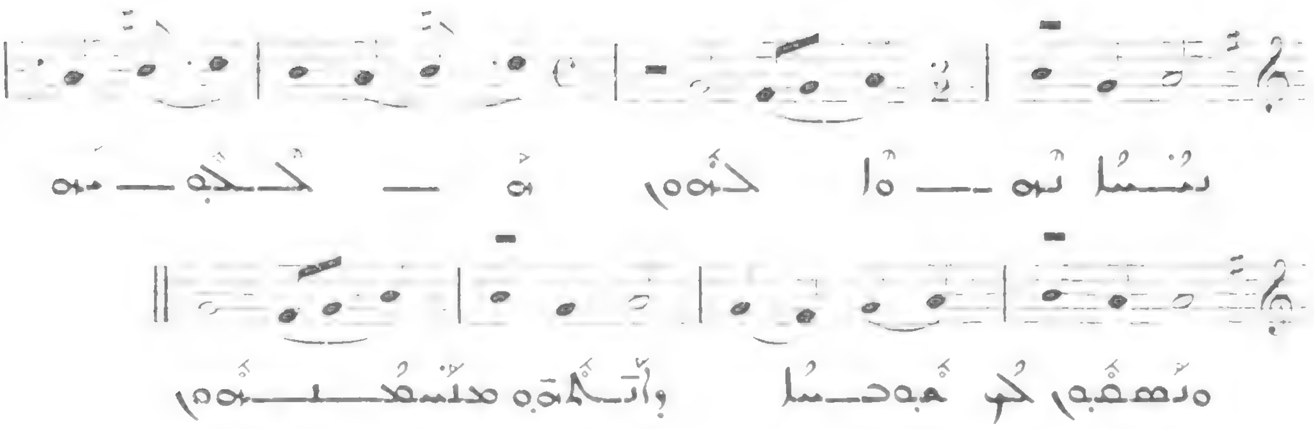


ܐ

240

Allegro

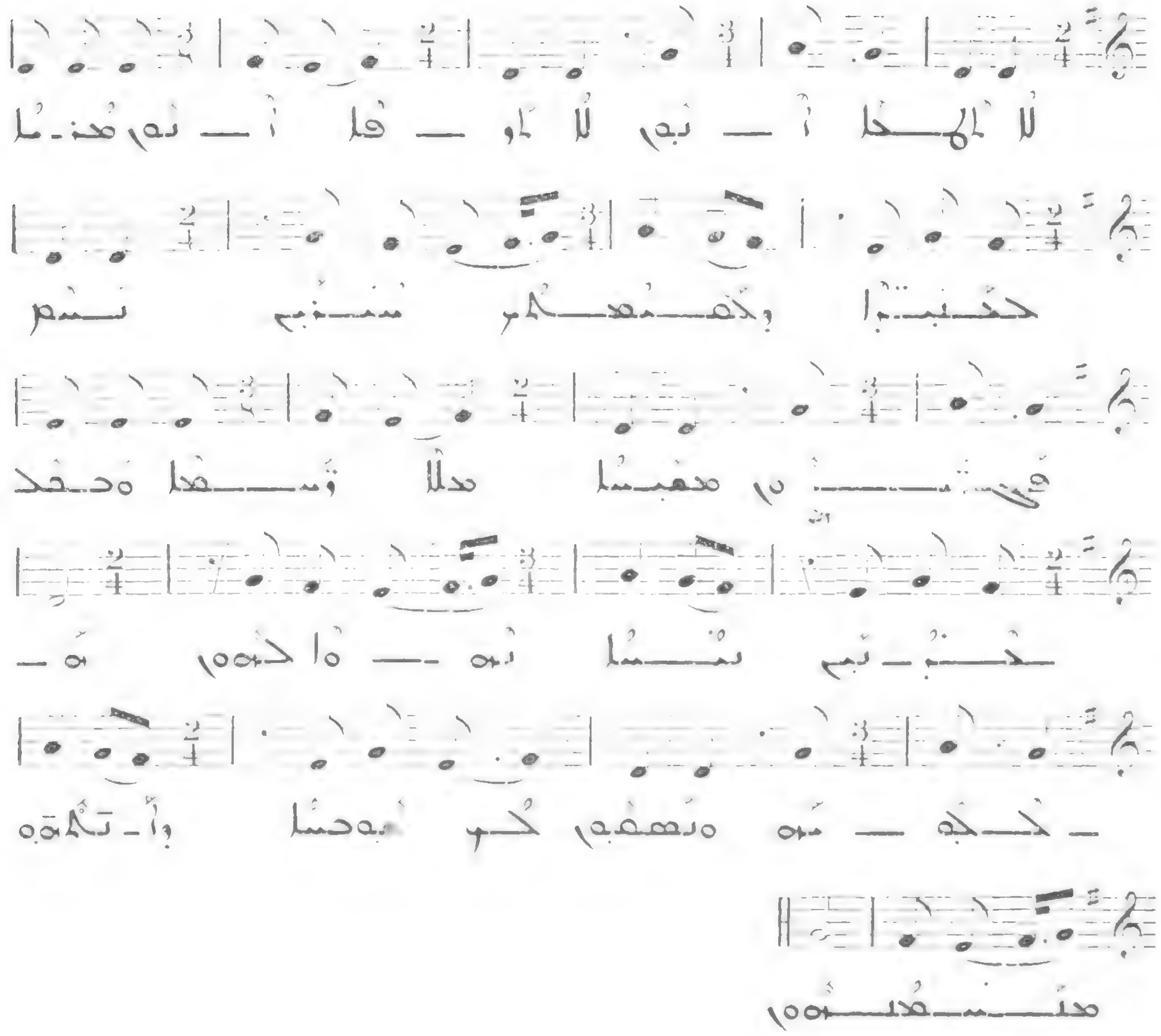
VII



238

Allegro

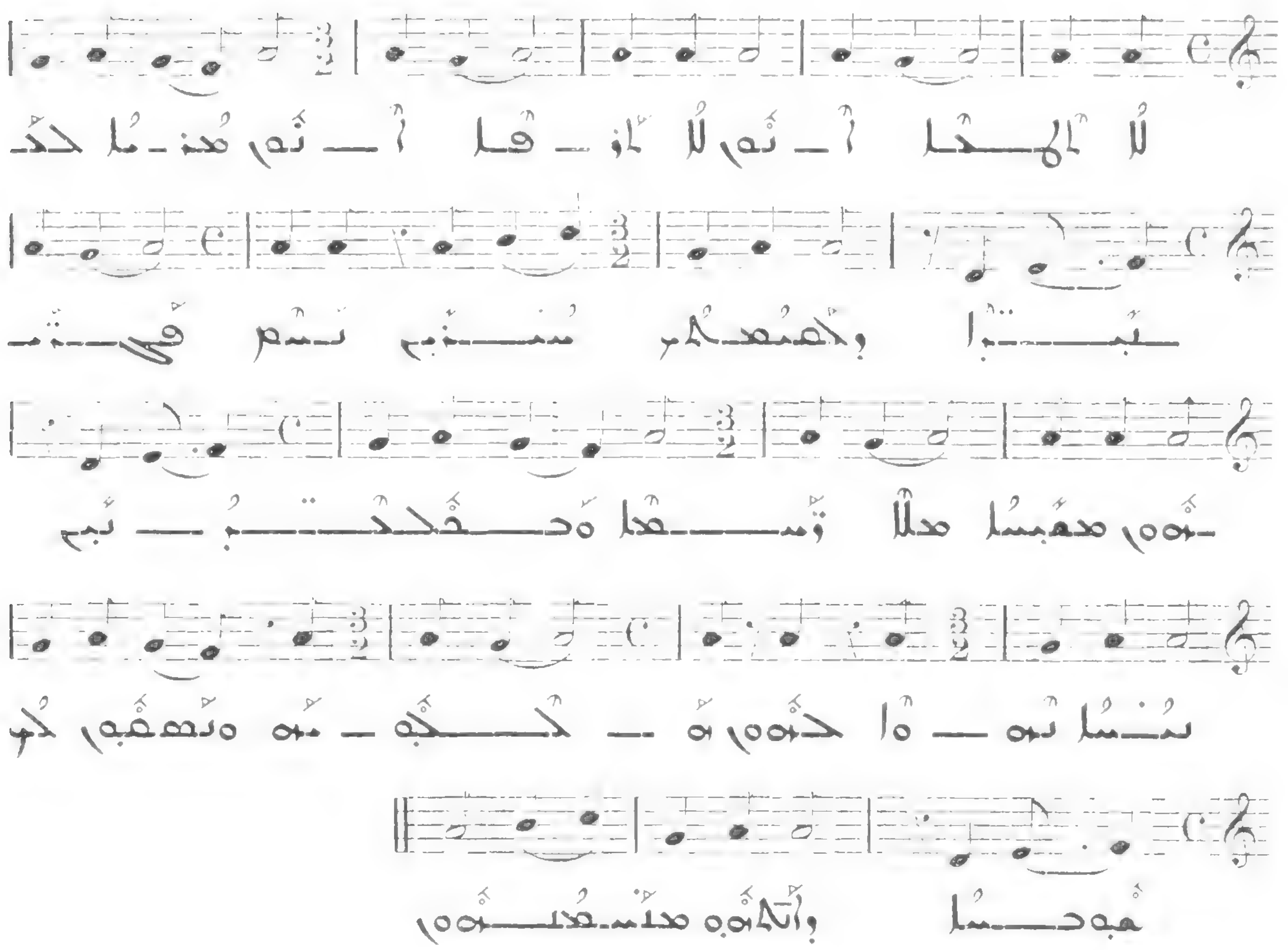
V



236

All. molto

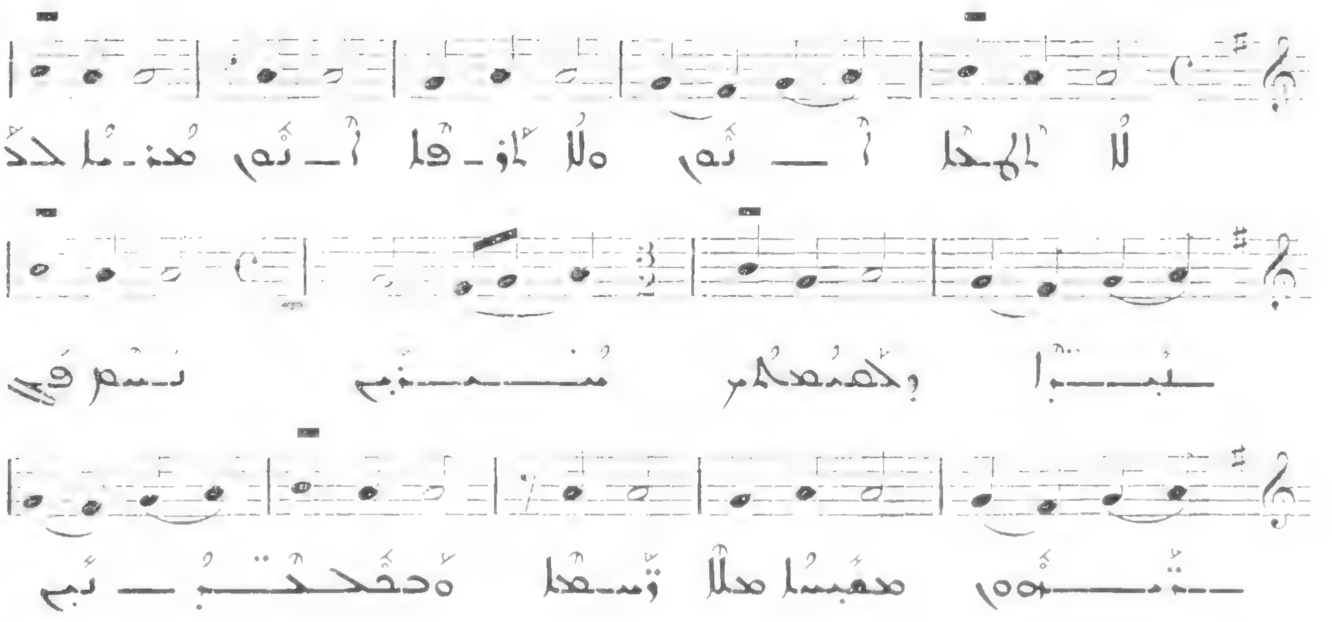
III

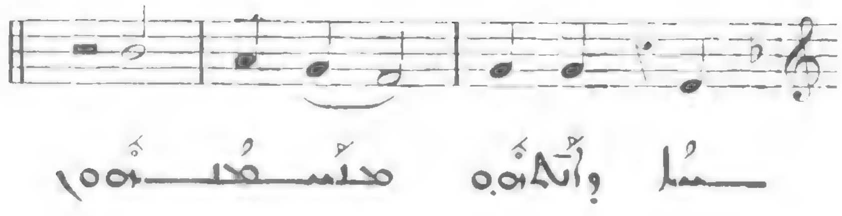


237

Presto

VI



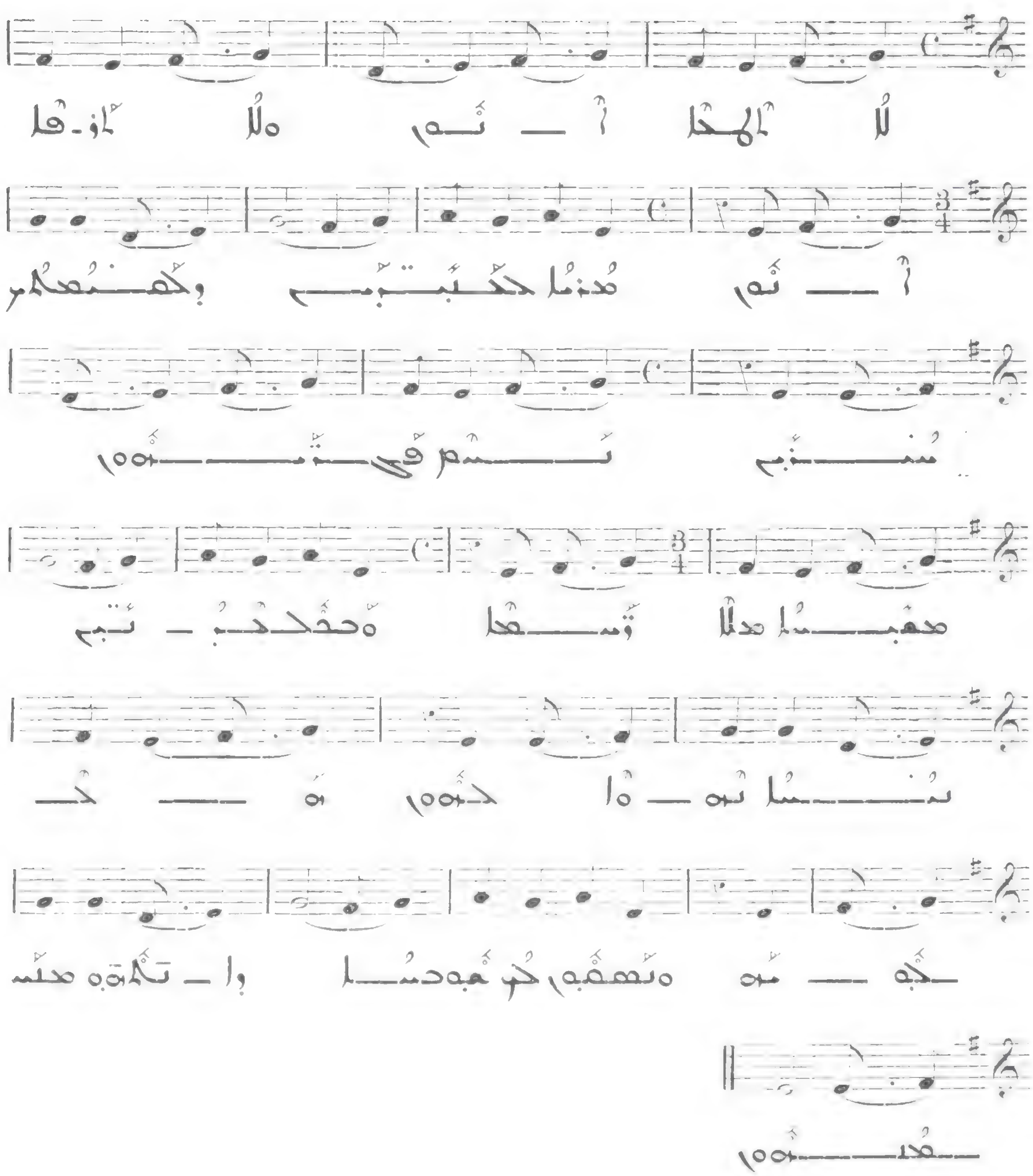


ܕ

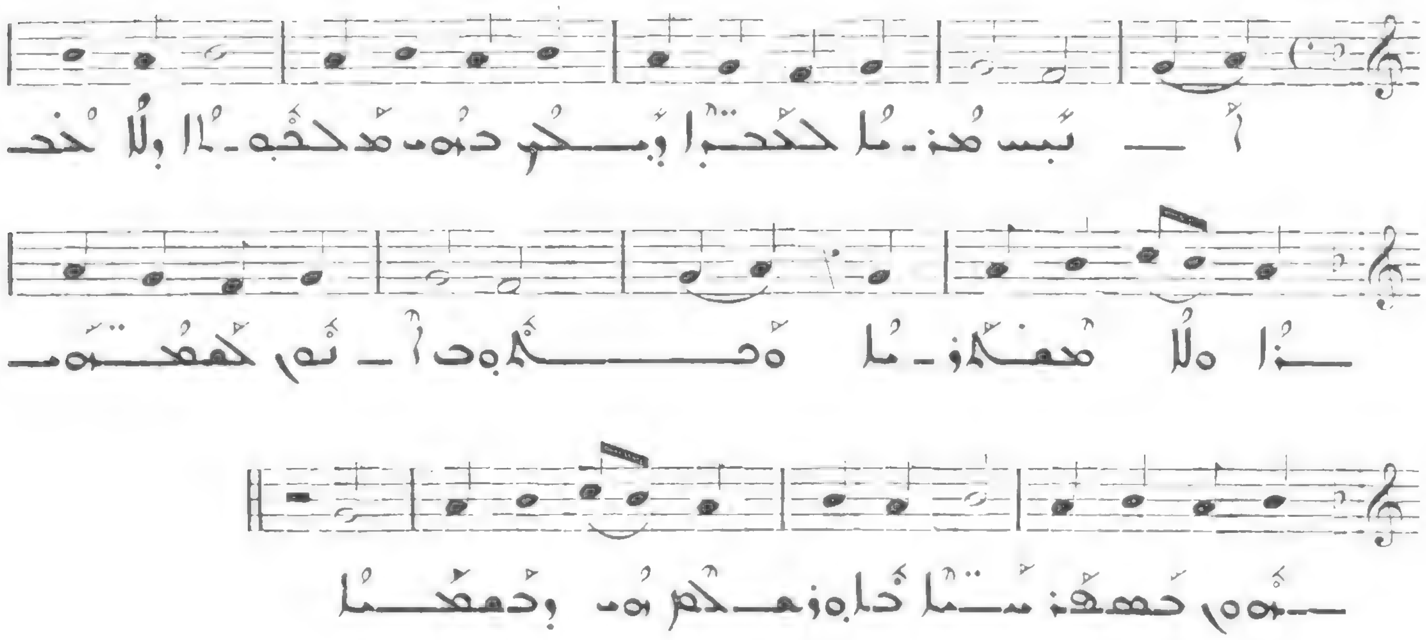
235

Allegro

II

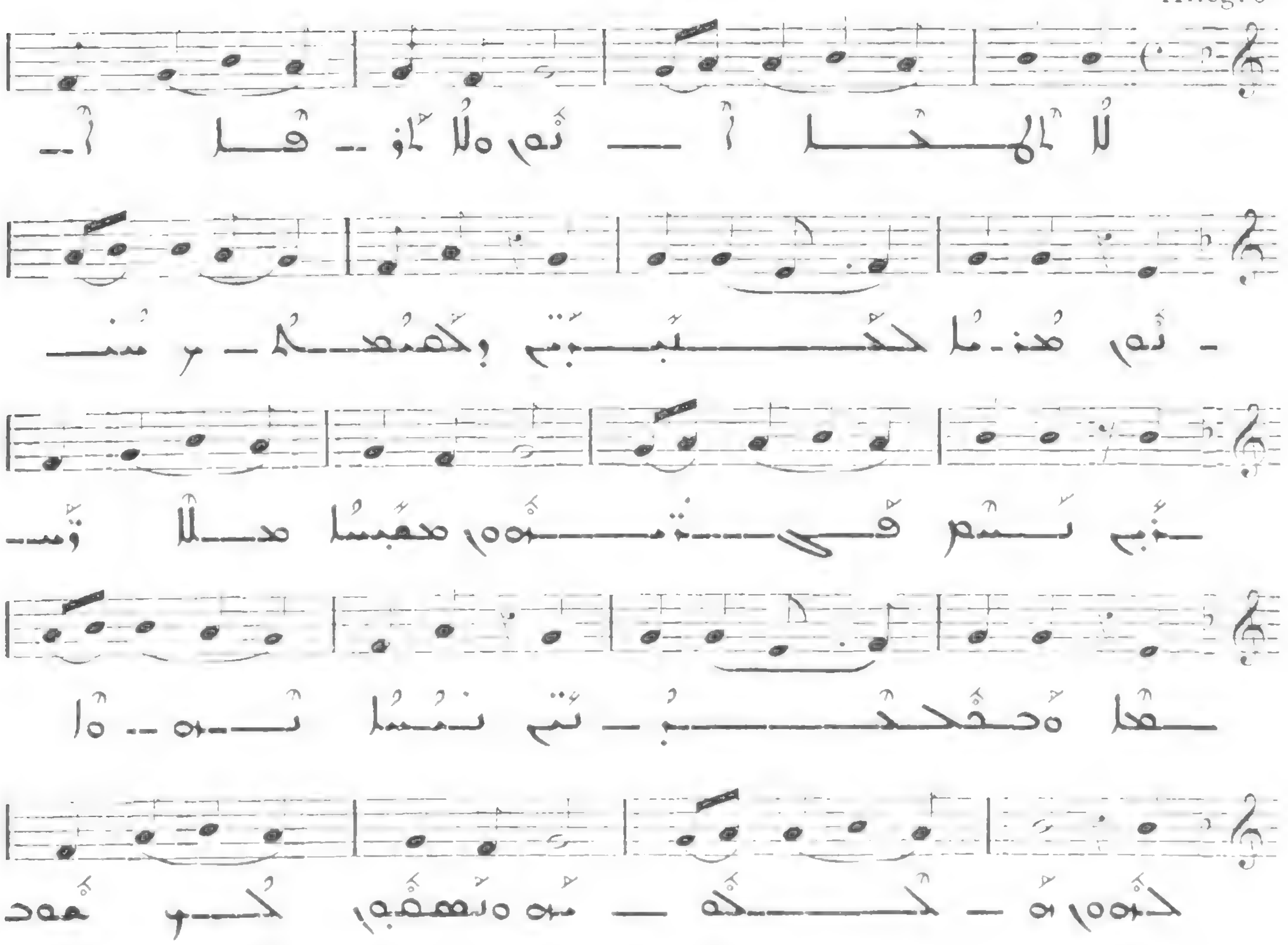


ܕܒܣܡܐ ܕܟܠܗ ܕܒܪܫܝܬ ܕܫܒܝ̈ܚܐ 233



ܩܠܐ ܕܒܩܘܠ ܫܒܚܐ ܠܟ : ܐ 234

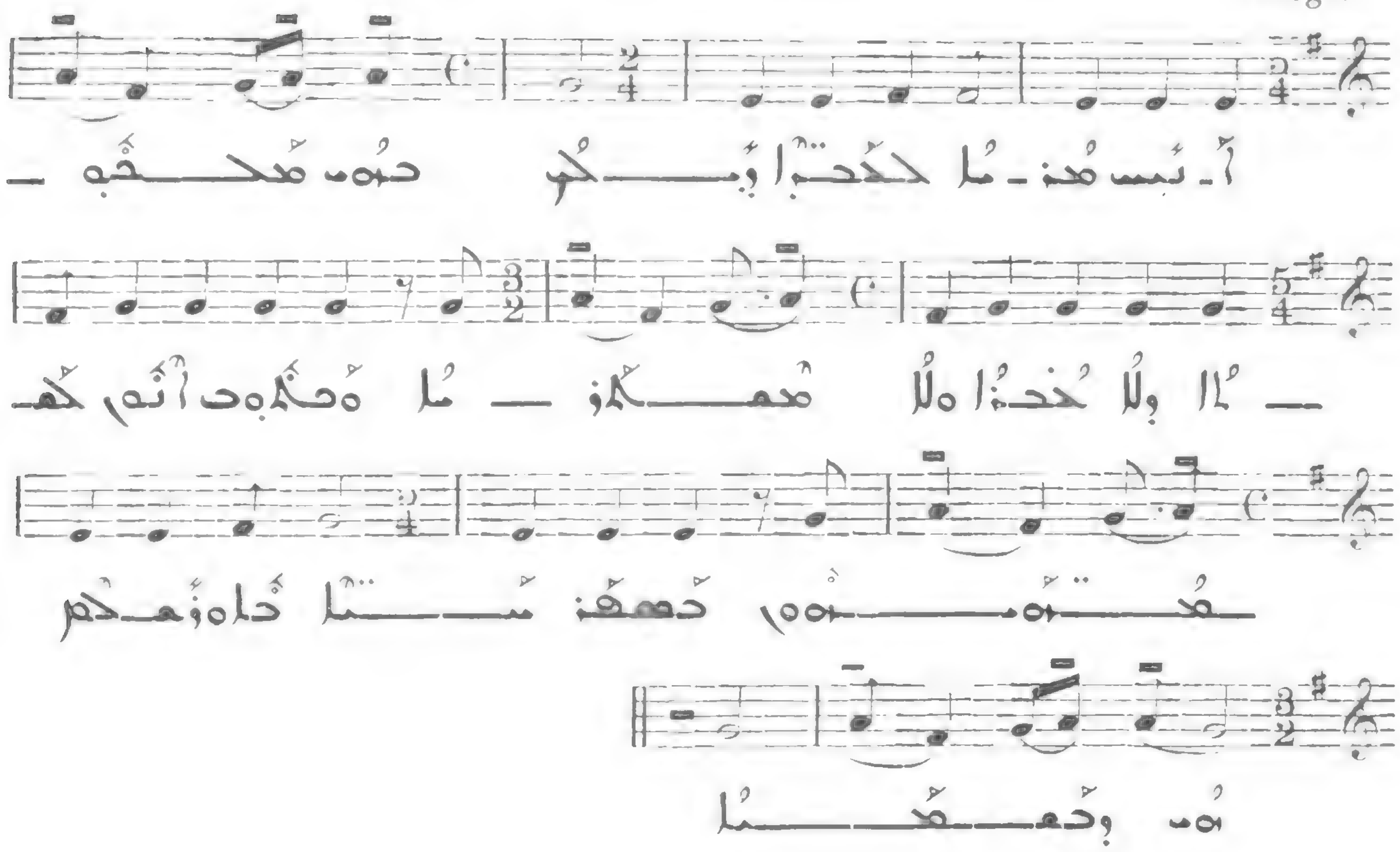
1.



ܐ 231

Allegro

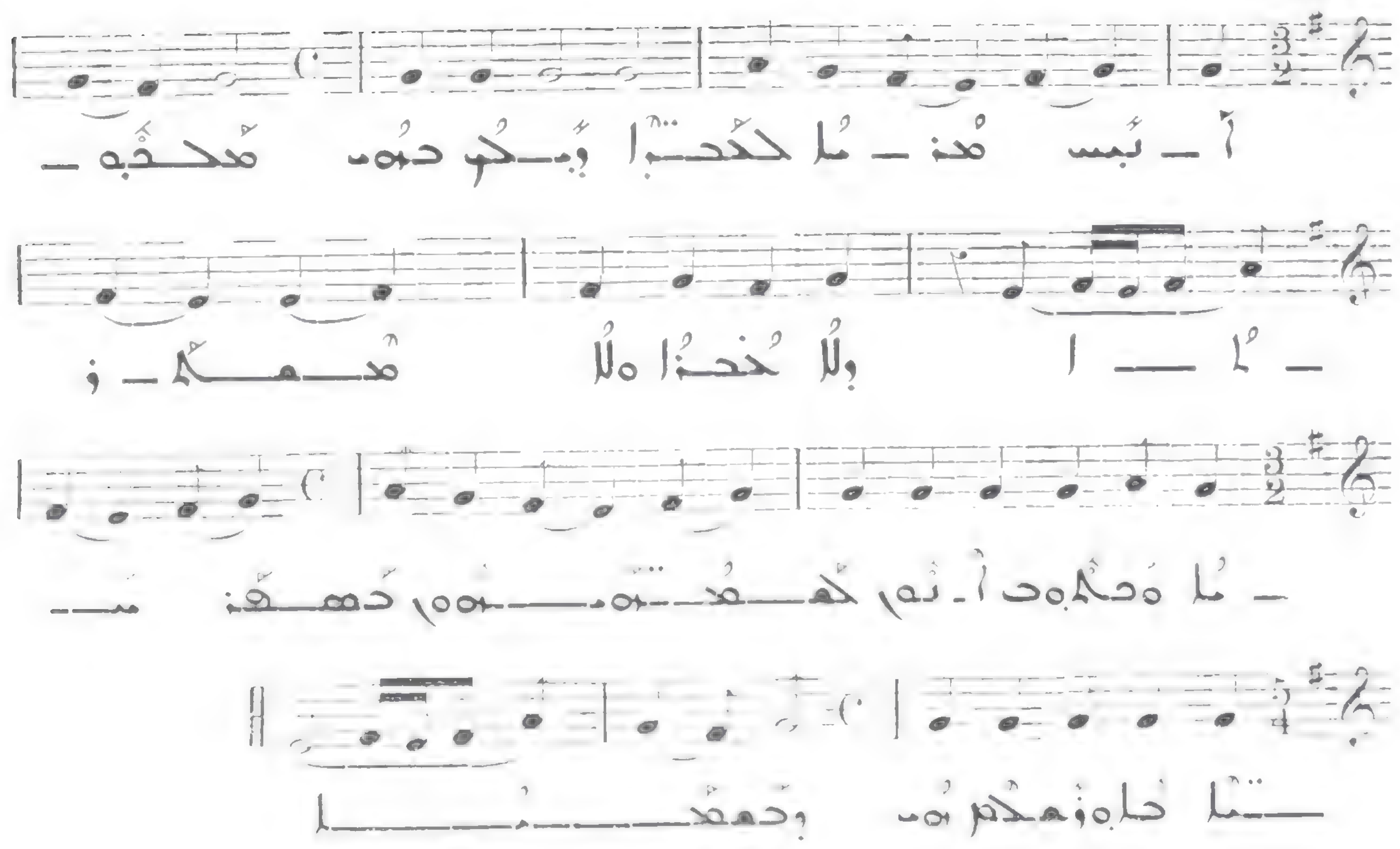
VII

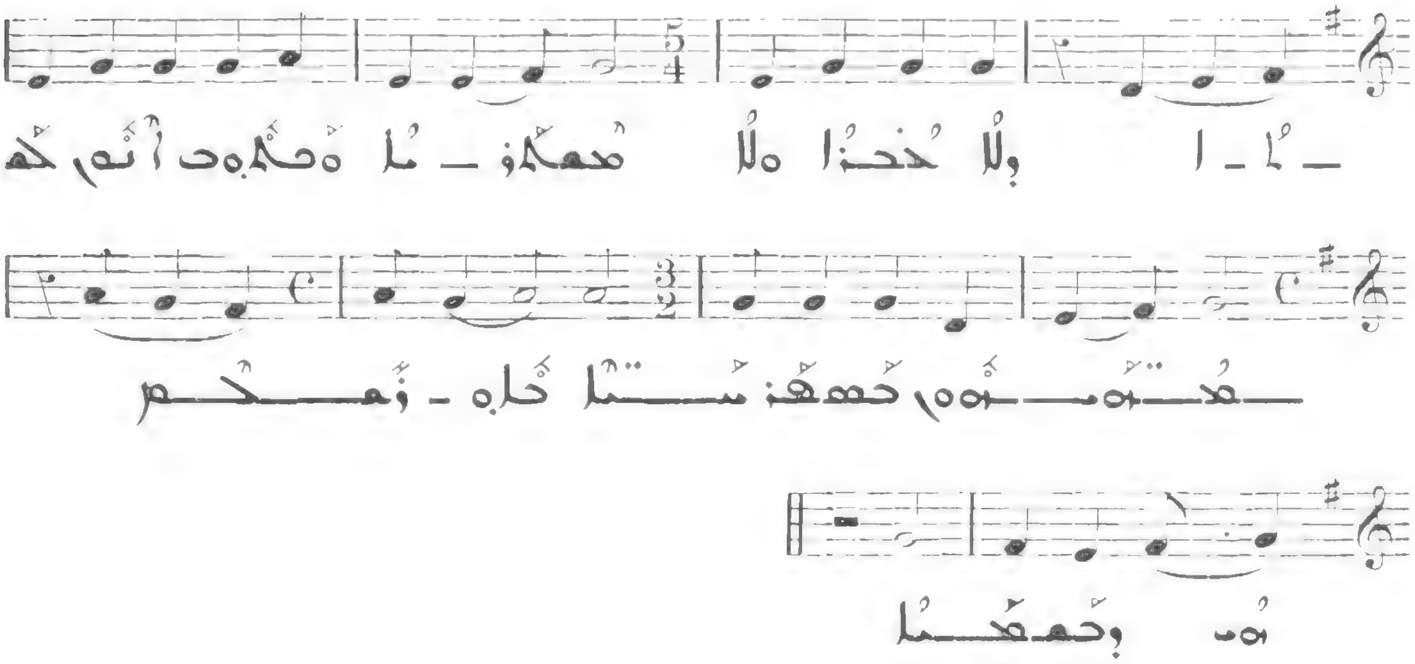


ܒ 232

Presto

VIII



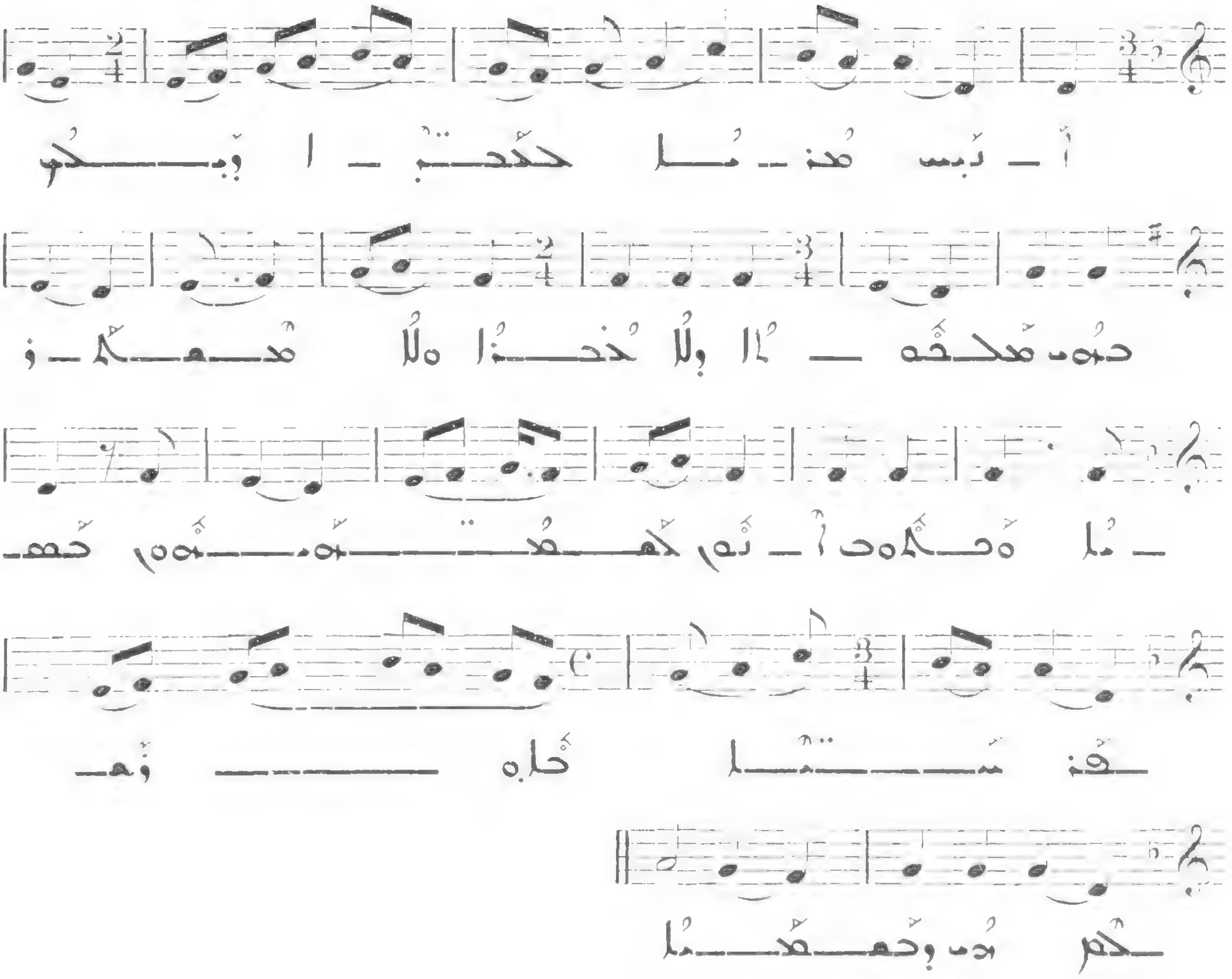


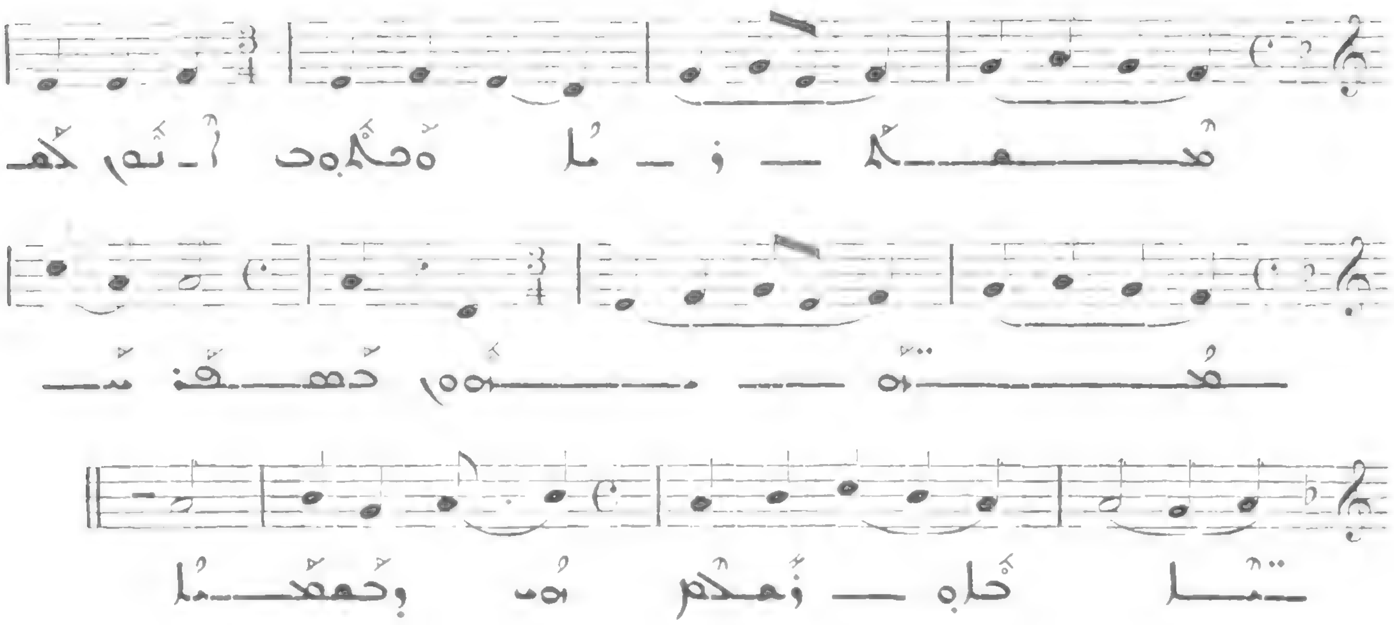
ܗ

230

Allegro moderato

VI



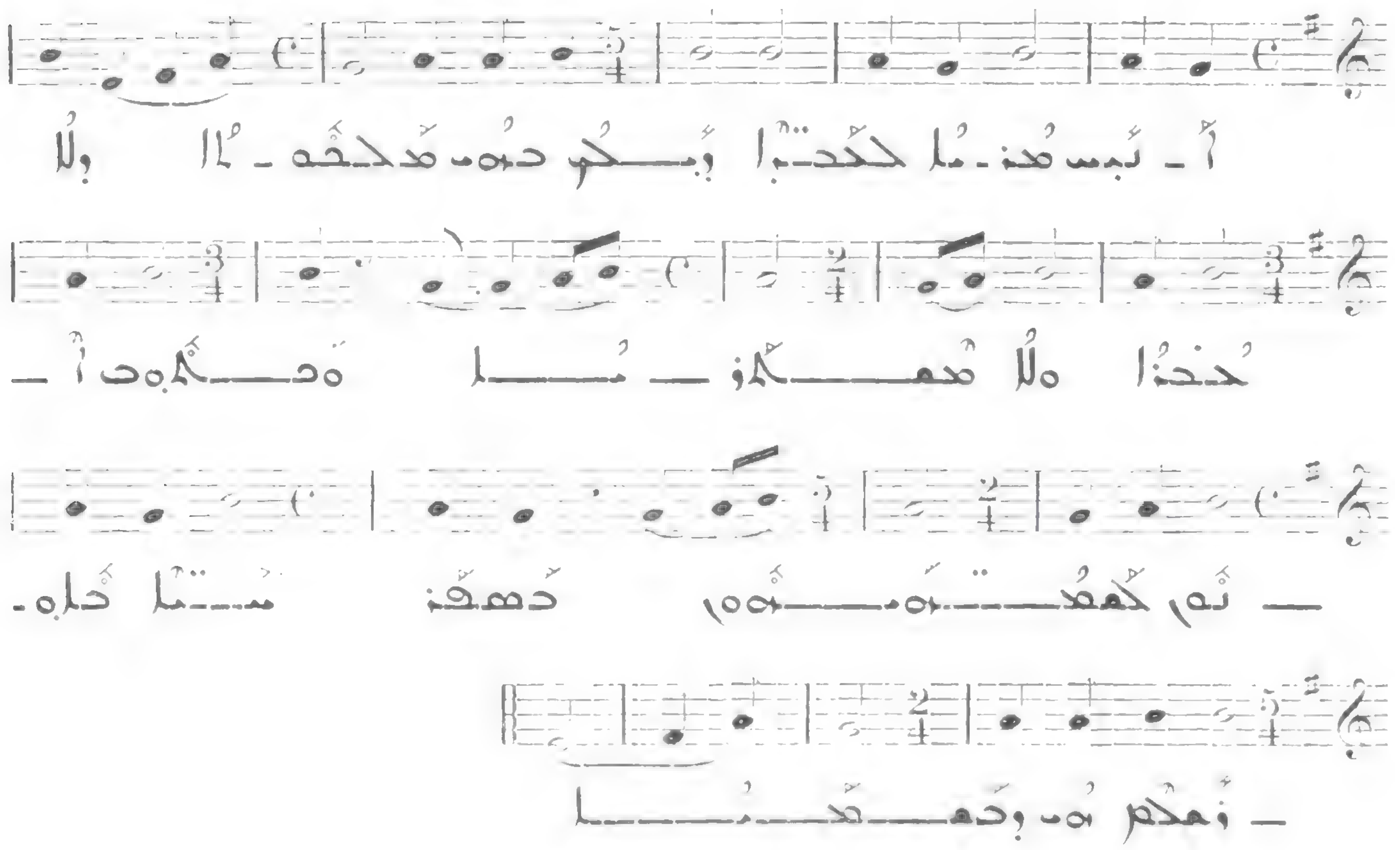


228

ܙ

Allegro

IV

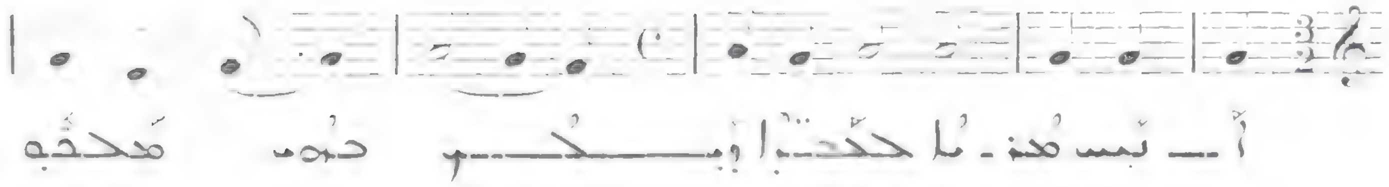


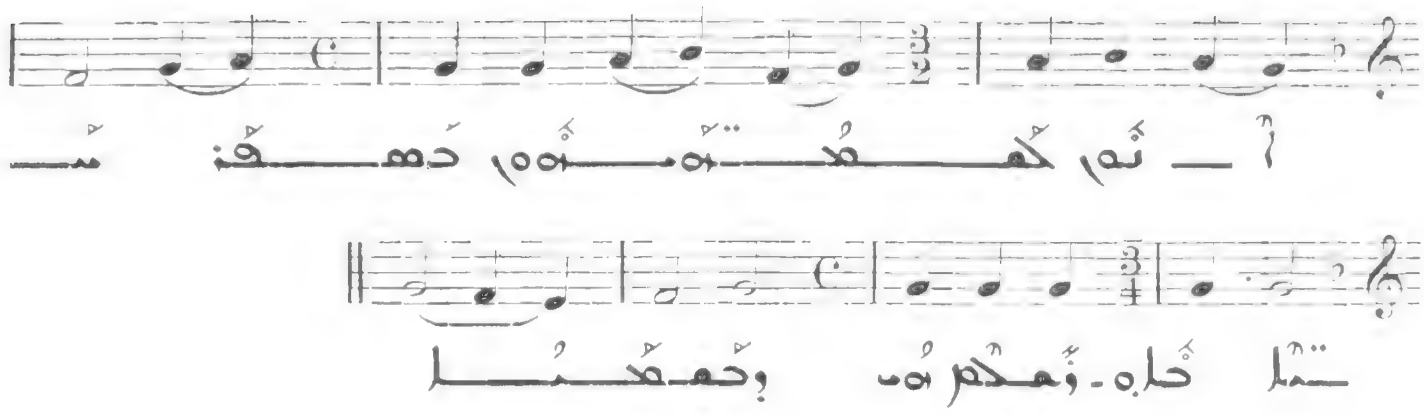
229

ܗ

Allegro

V



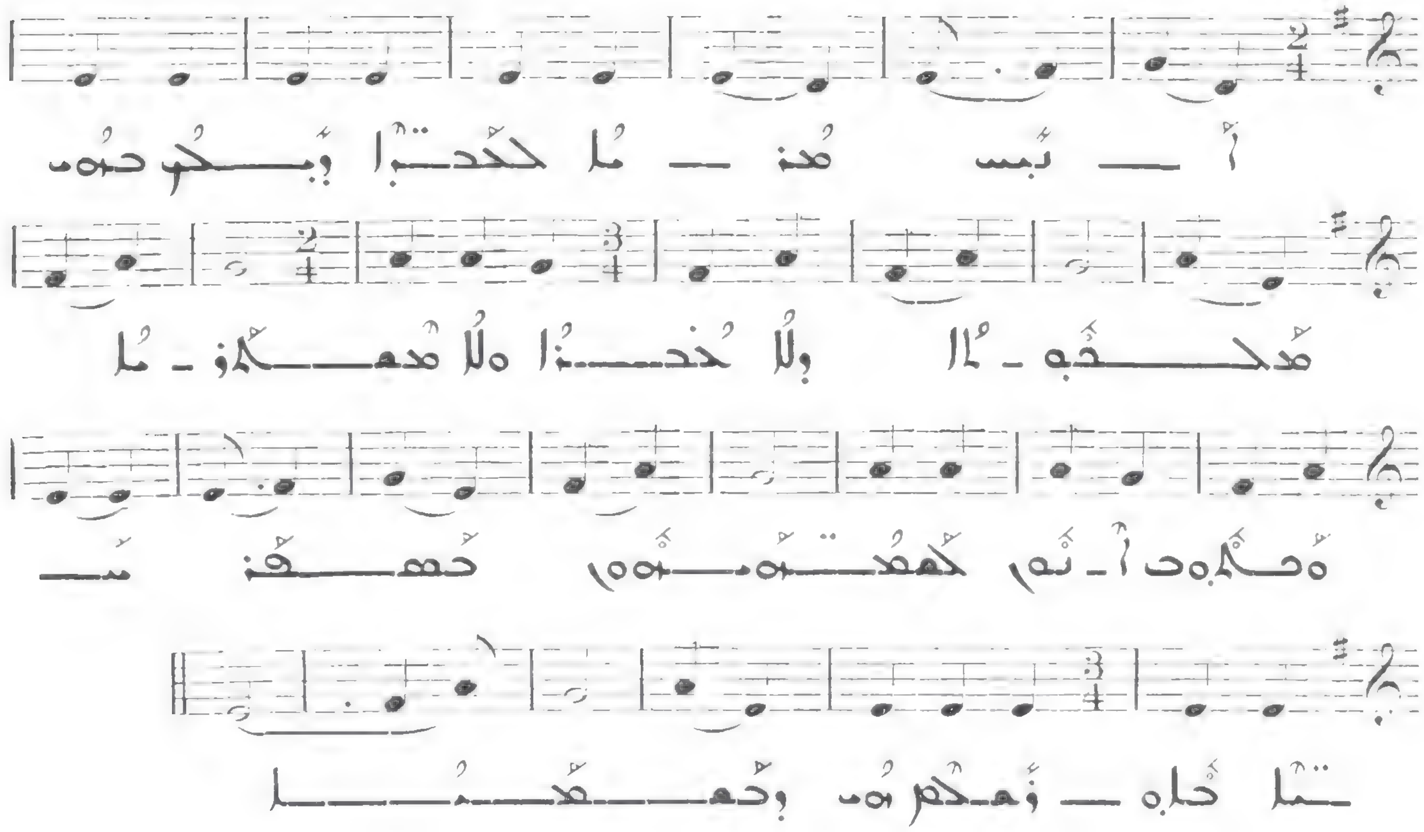


ܕ

226

Allegro

II

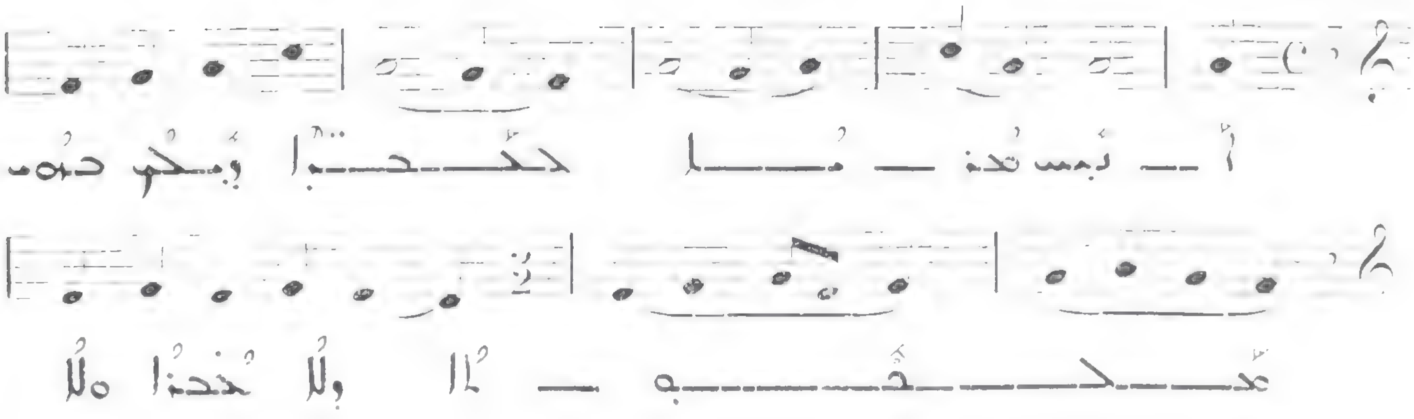


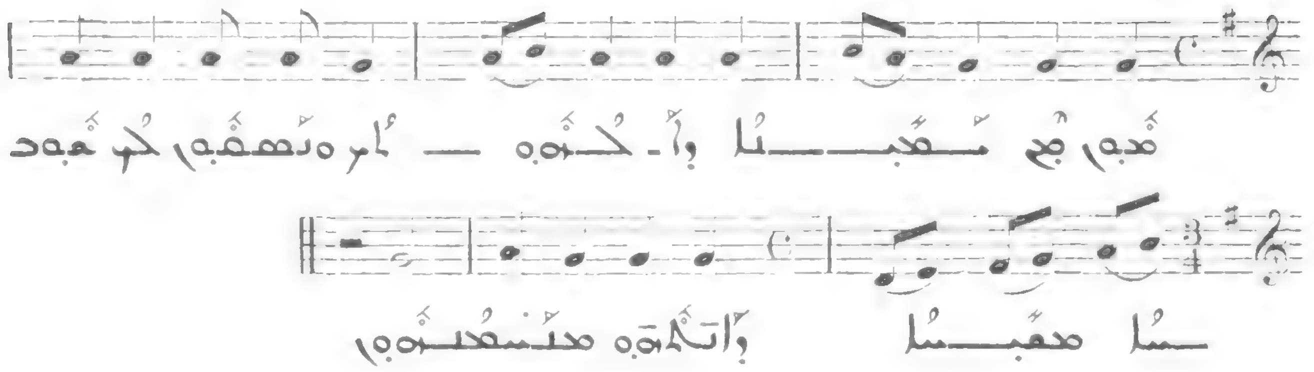
ܗ

227

All. molto

III

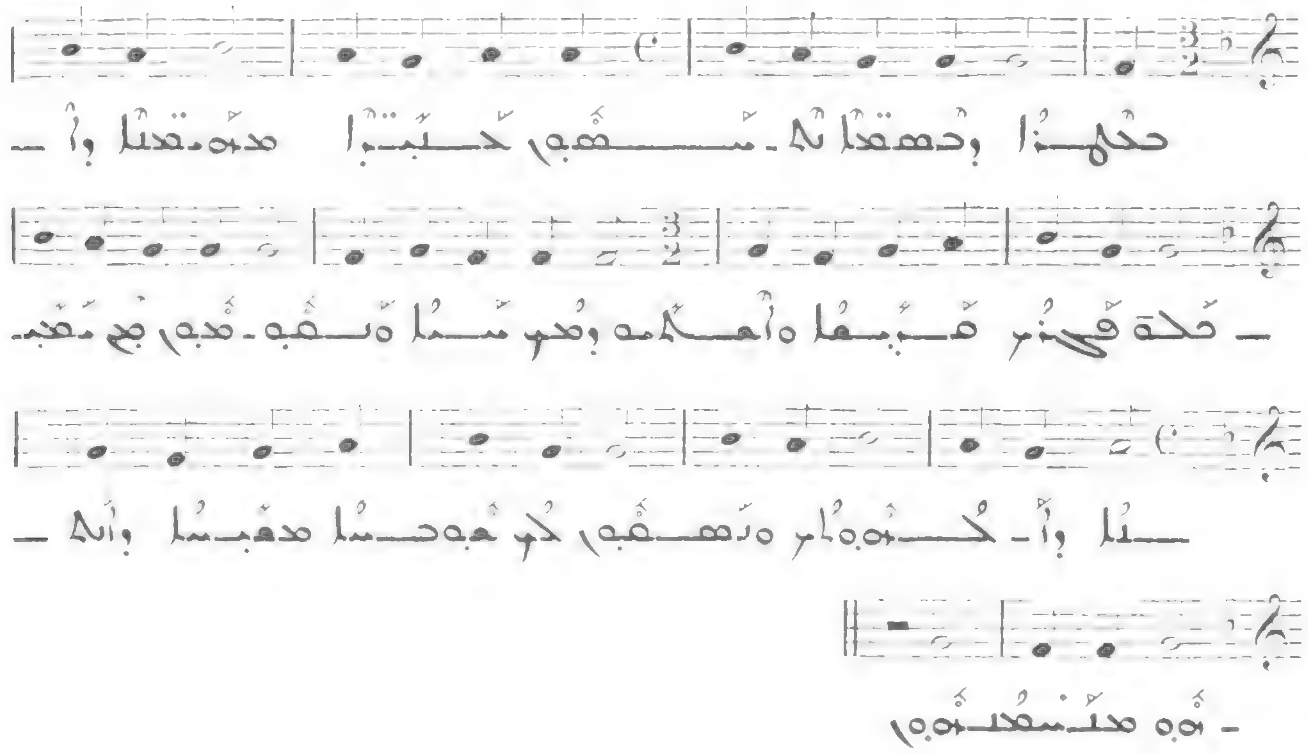




224

Presto

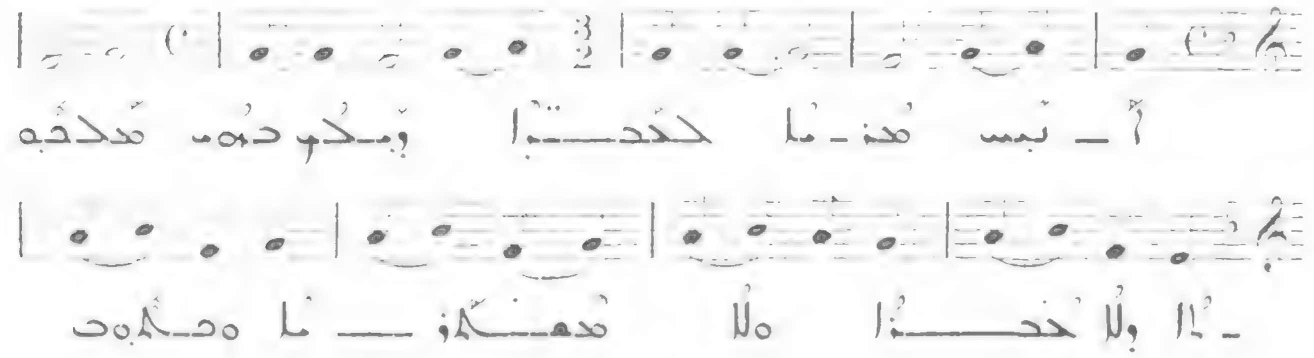
I



225

Presto

II

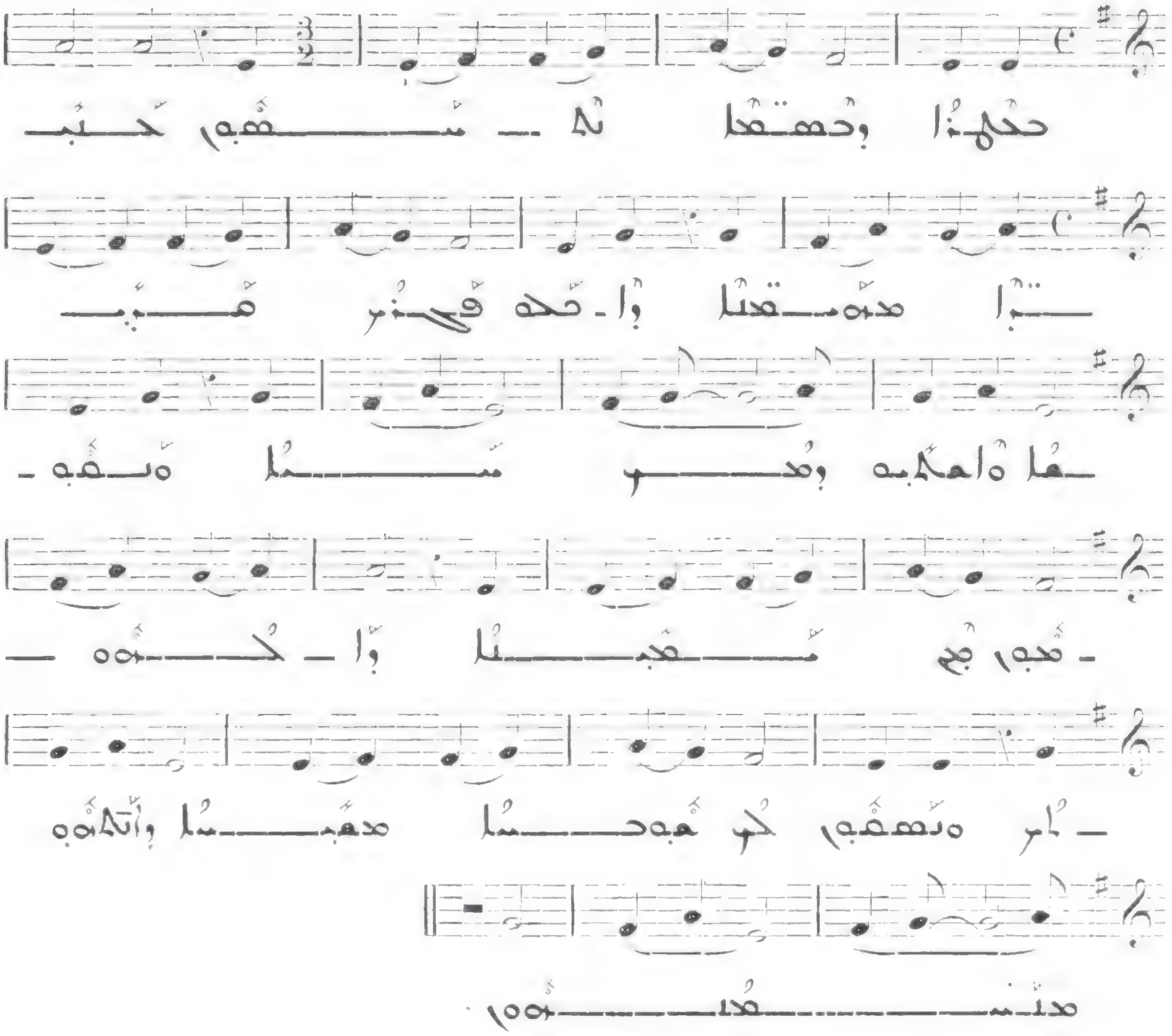


ܐ

222

Presto

VII

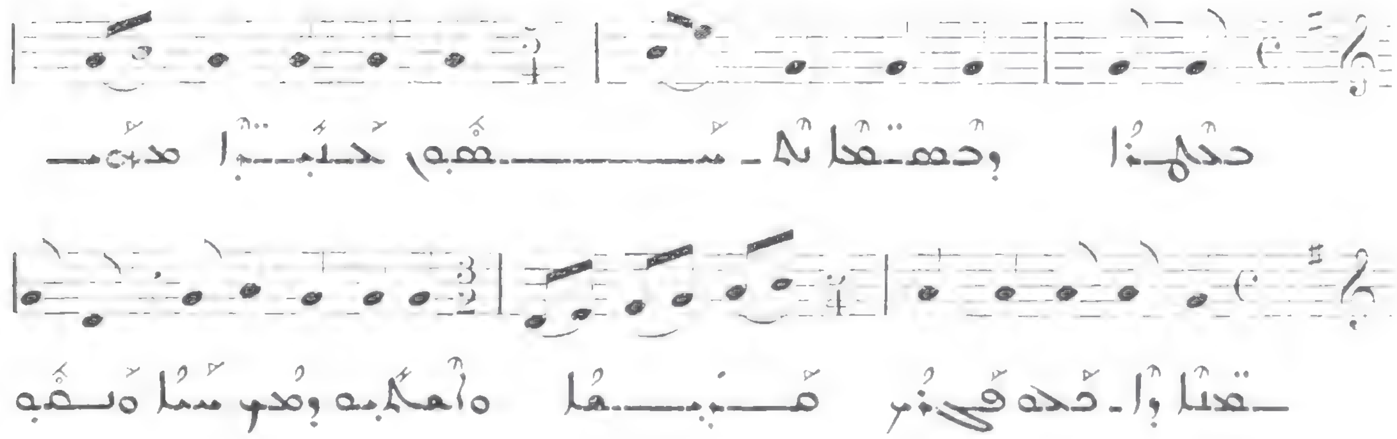


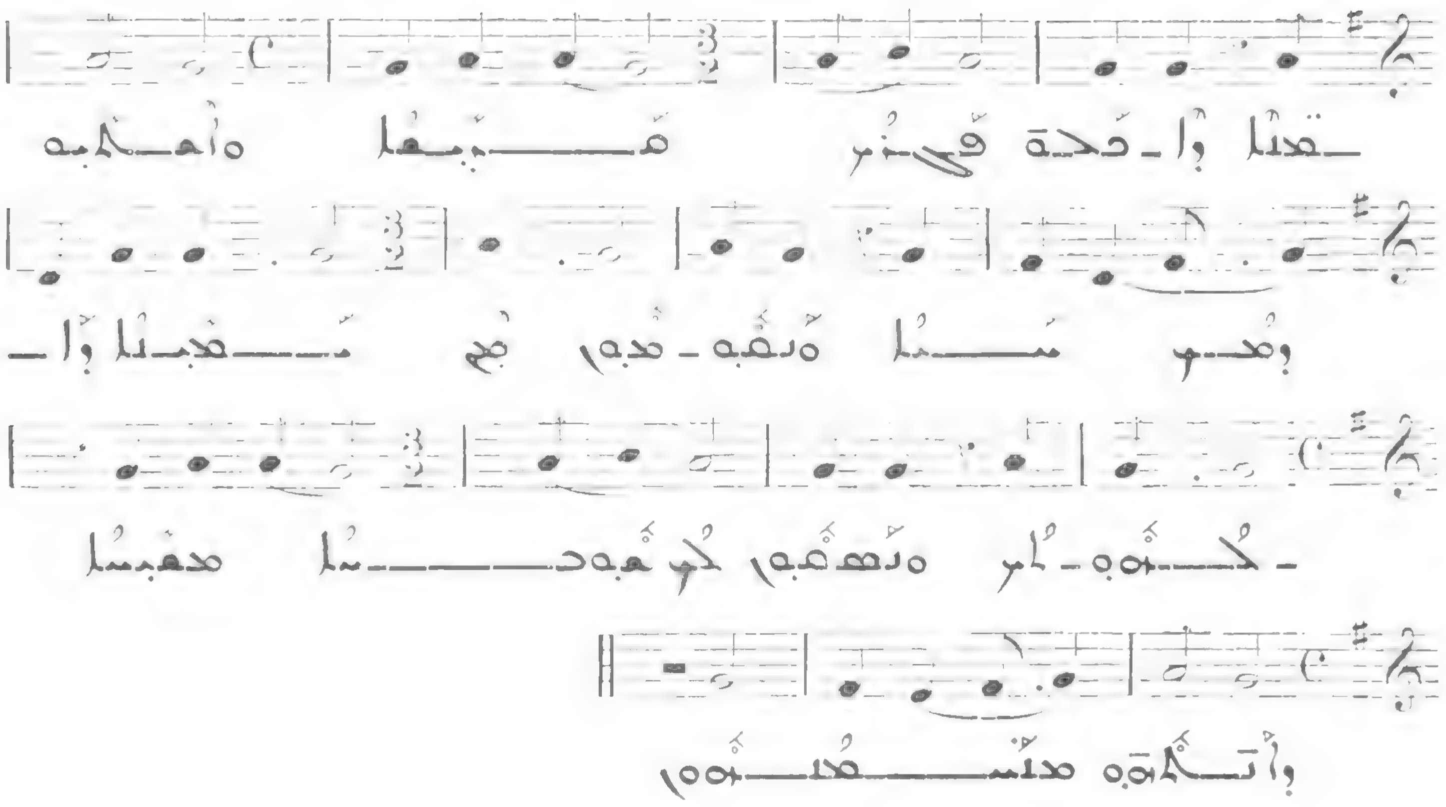
ܒ

223

Allegro

VIII



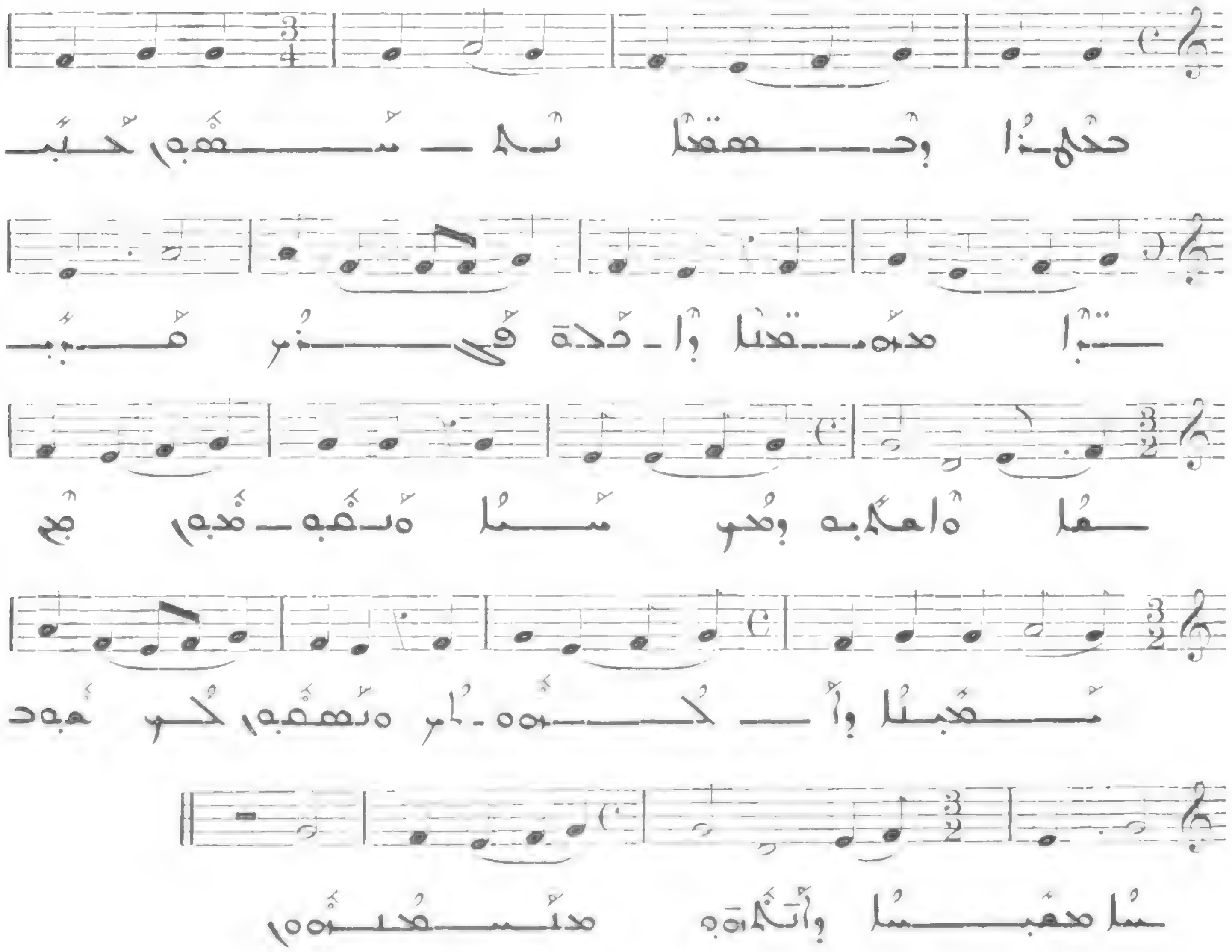


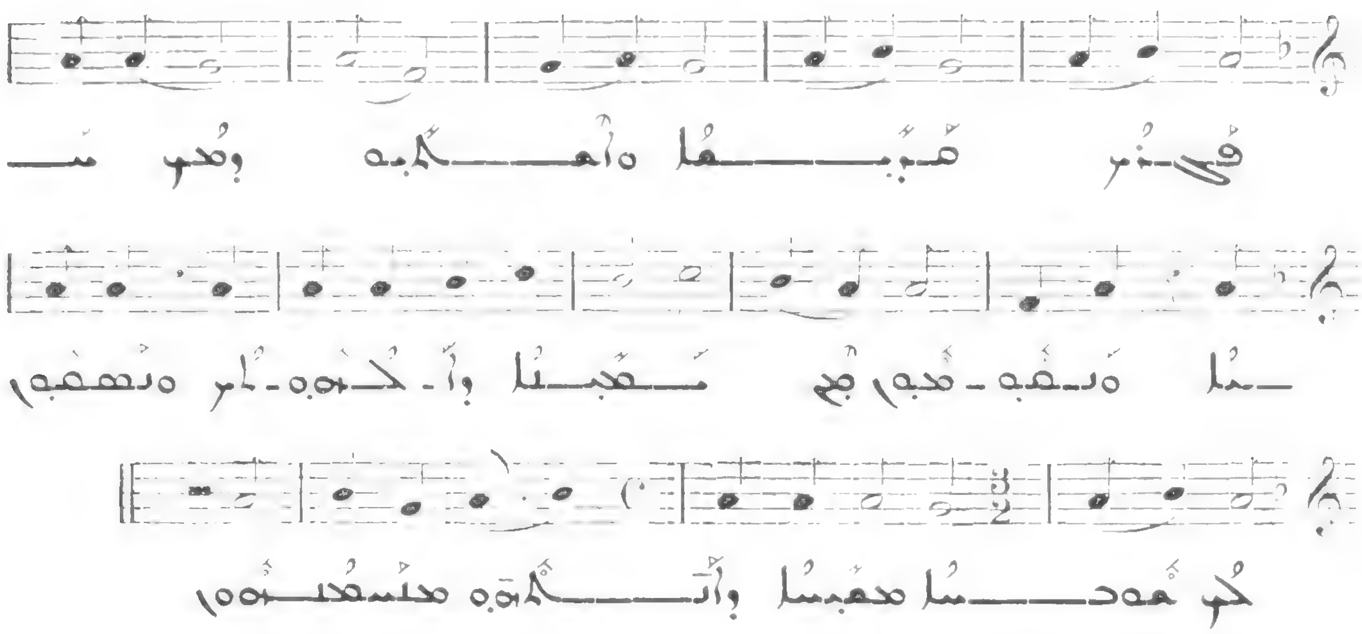
ܘ

221

Presto

VI



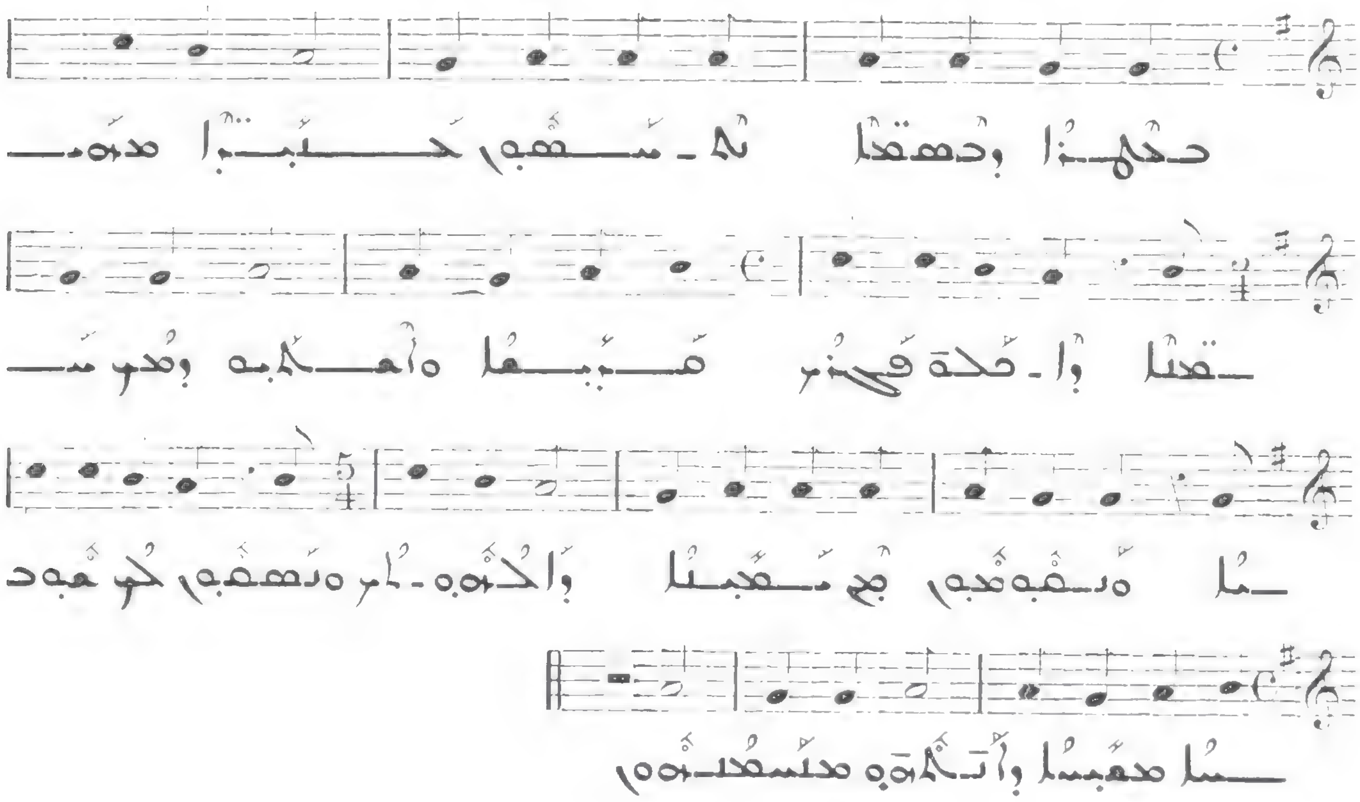


ܙ

219

Allegro

IV

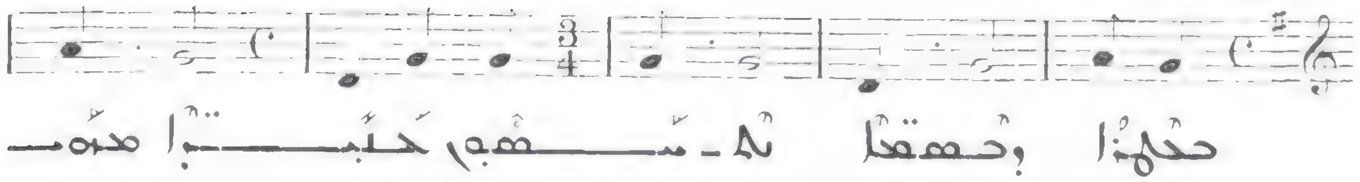


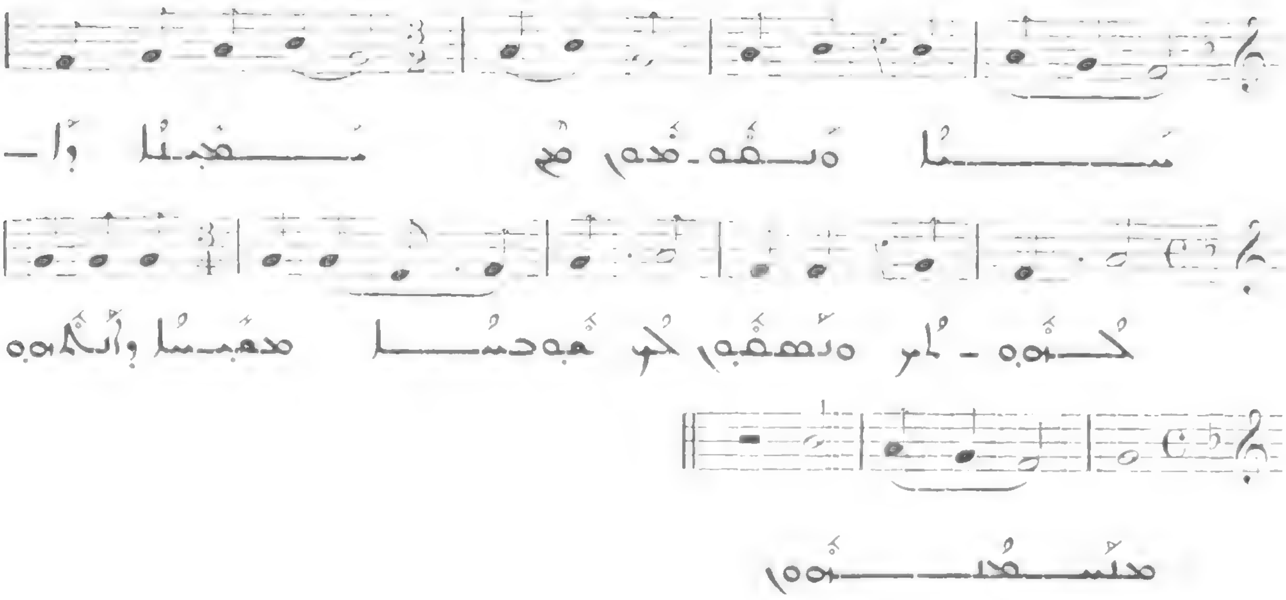
ܗ

220

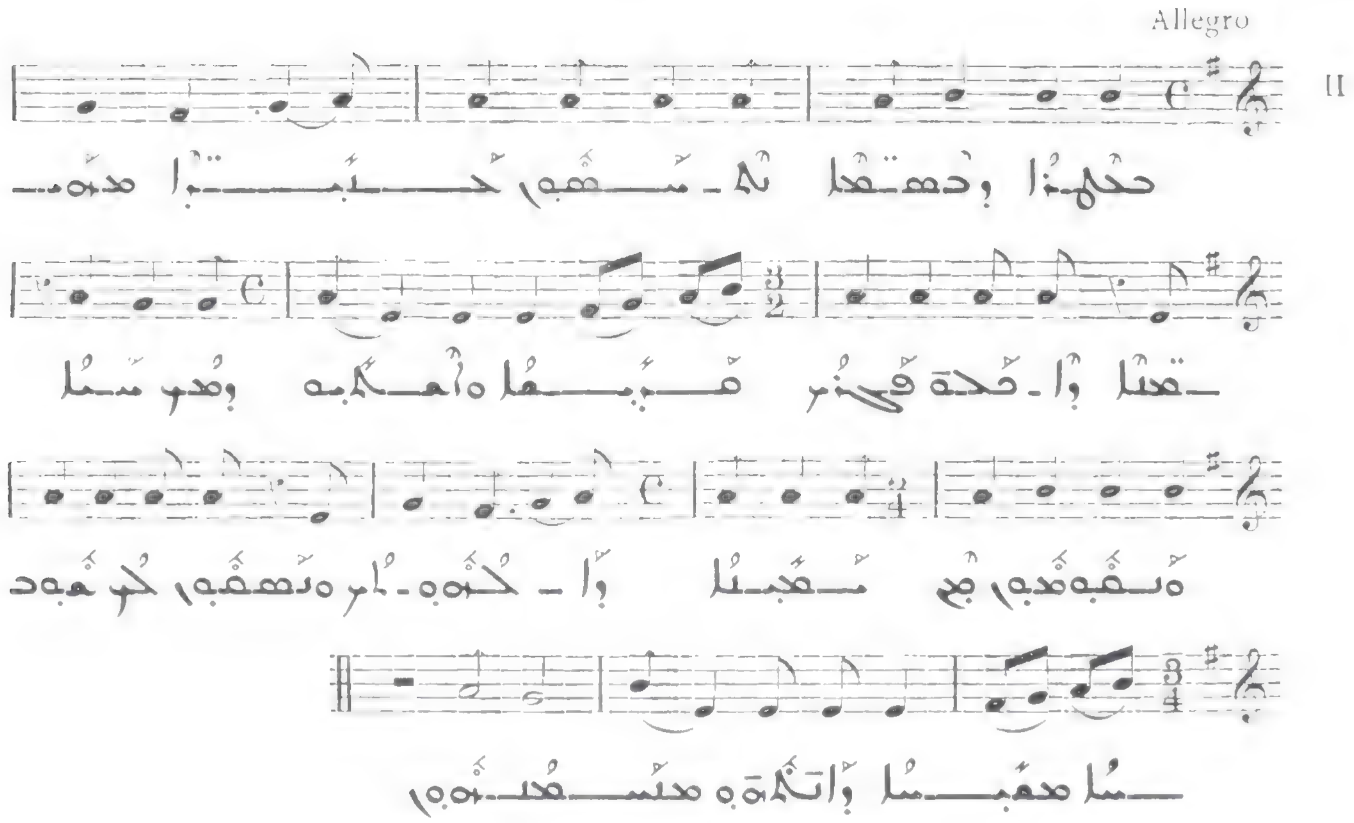
Presto

V

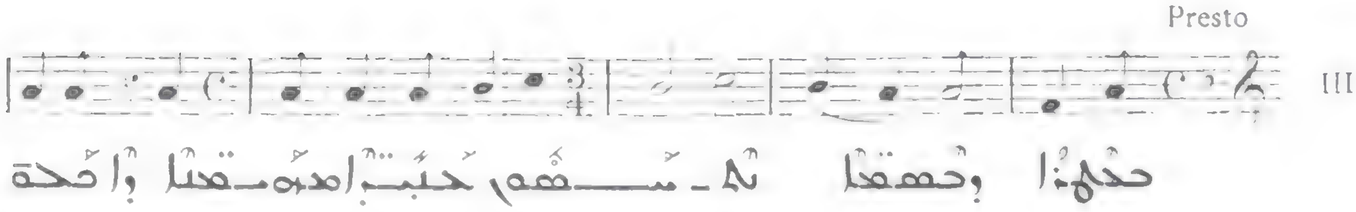


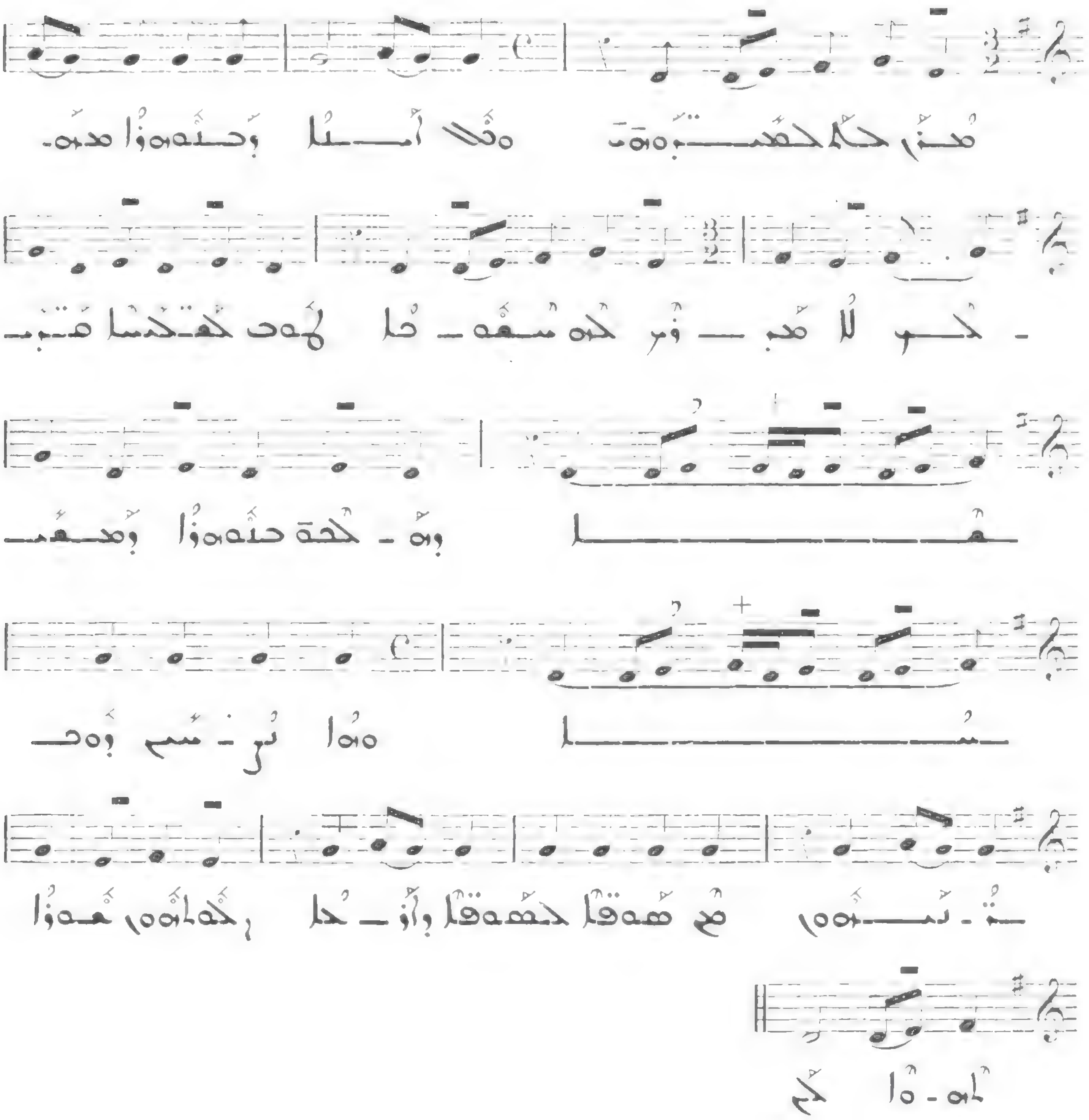


ܒ 217



ܓ 218



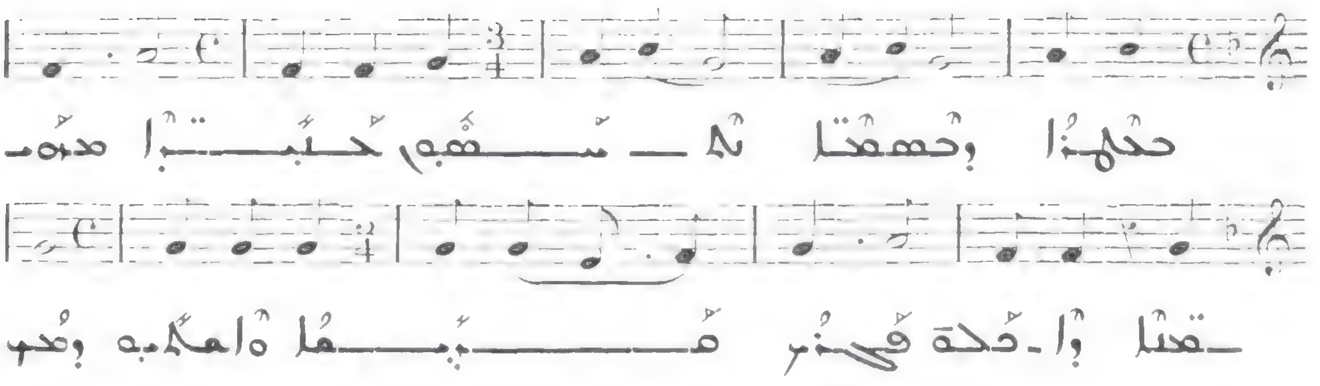


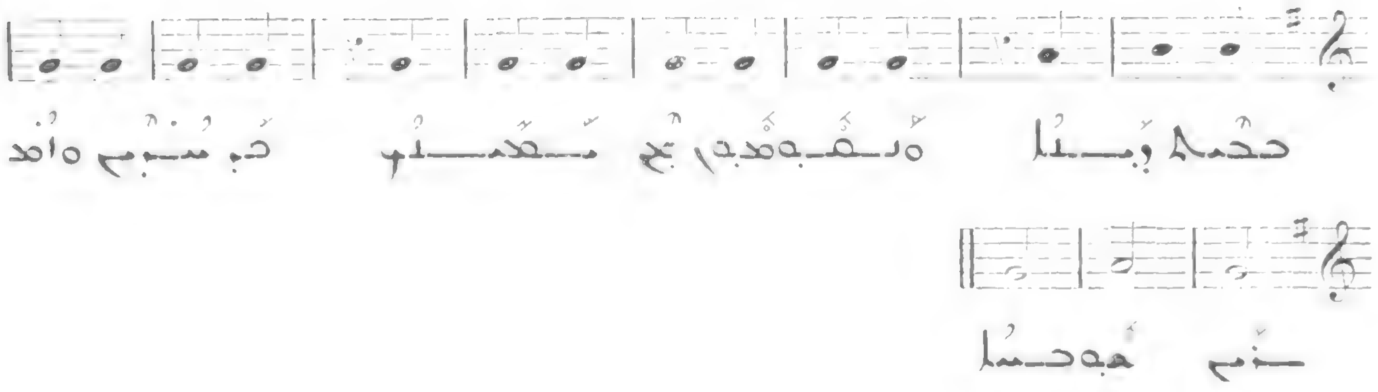
ܩܠܐ ܕܐܝܟ ܫܘܪܐ ܡܬܚܡܐ : ܐ

216

Presto

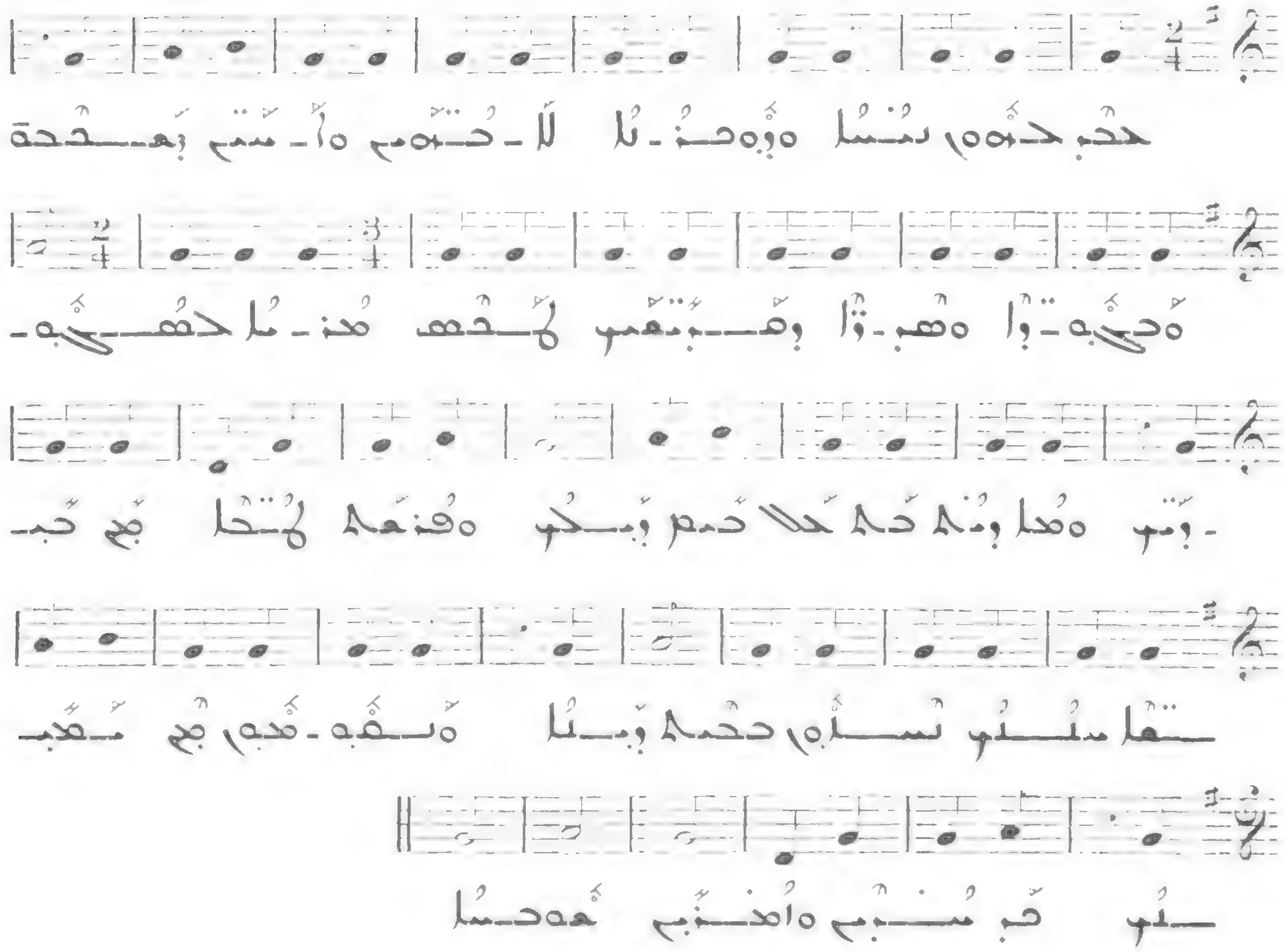
1





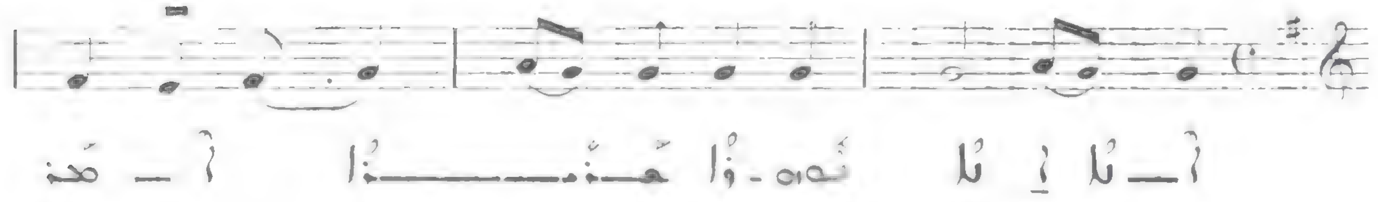
214

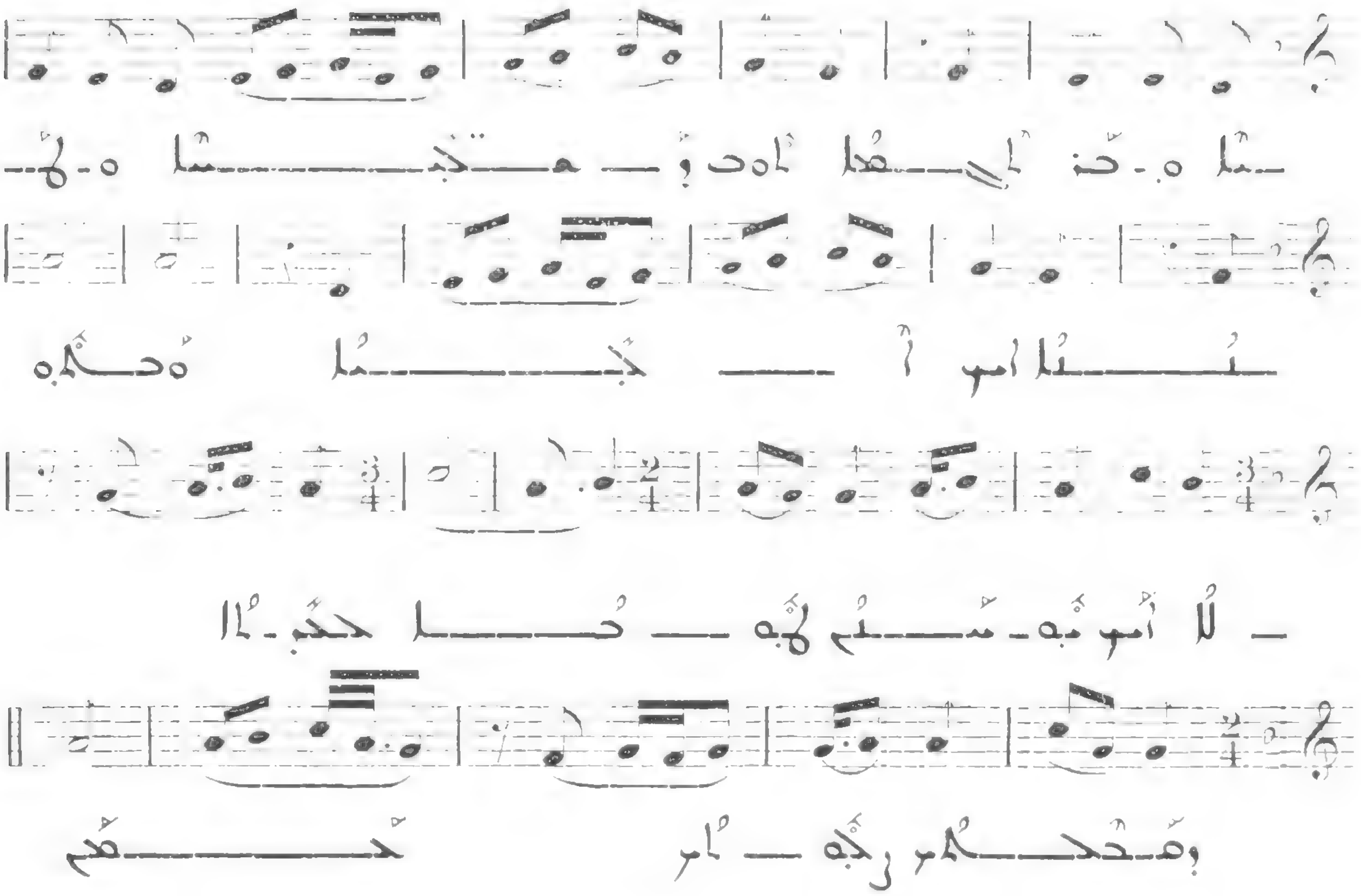
All. molto



215

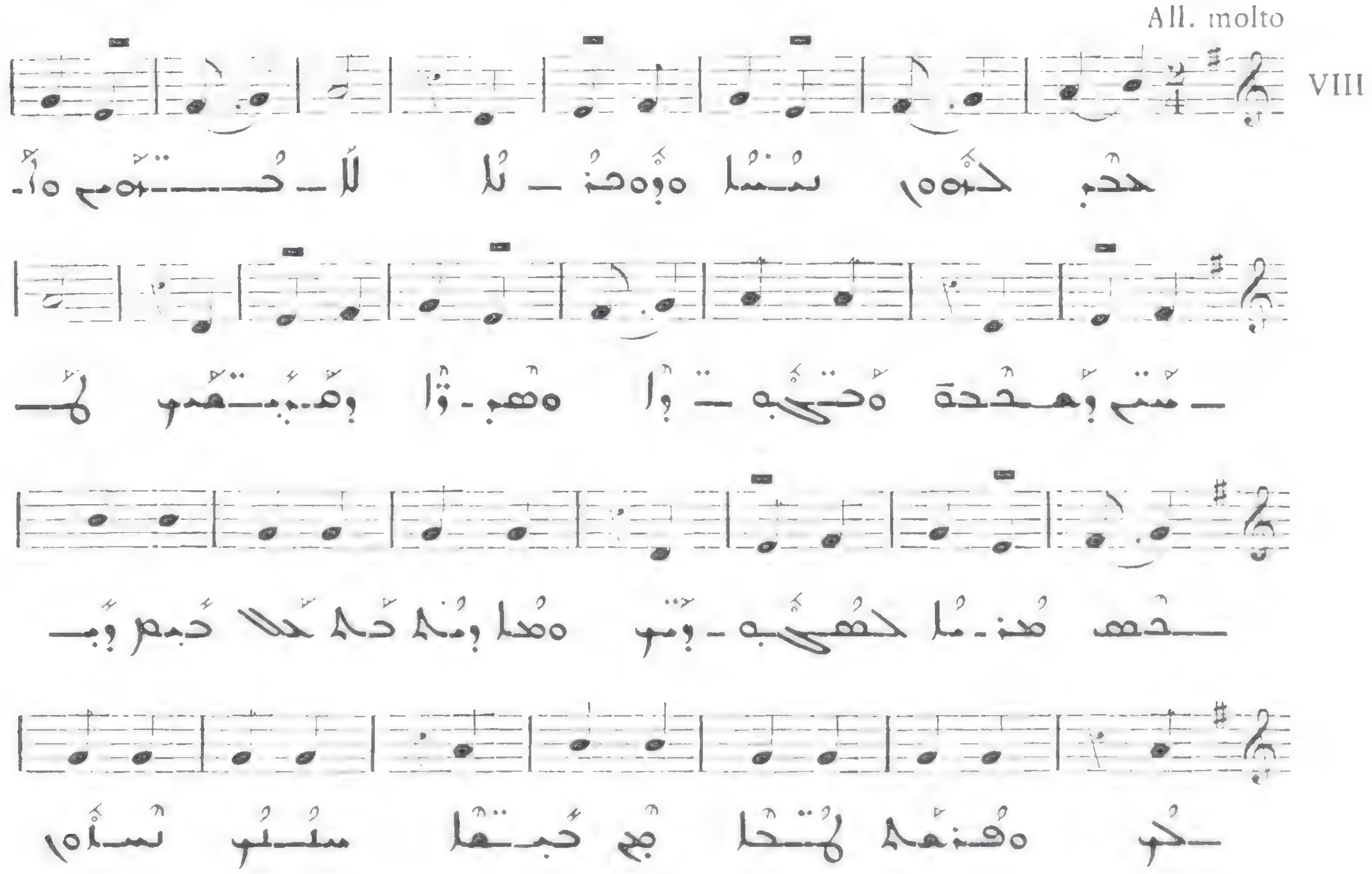
Allegro moderato

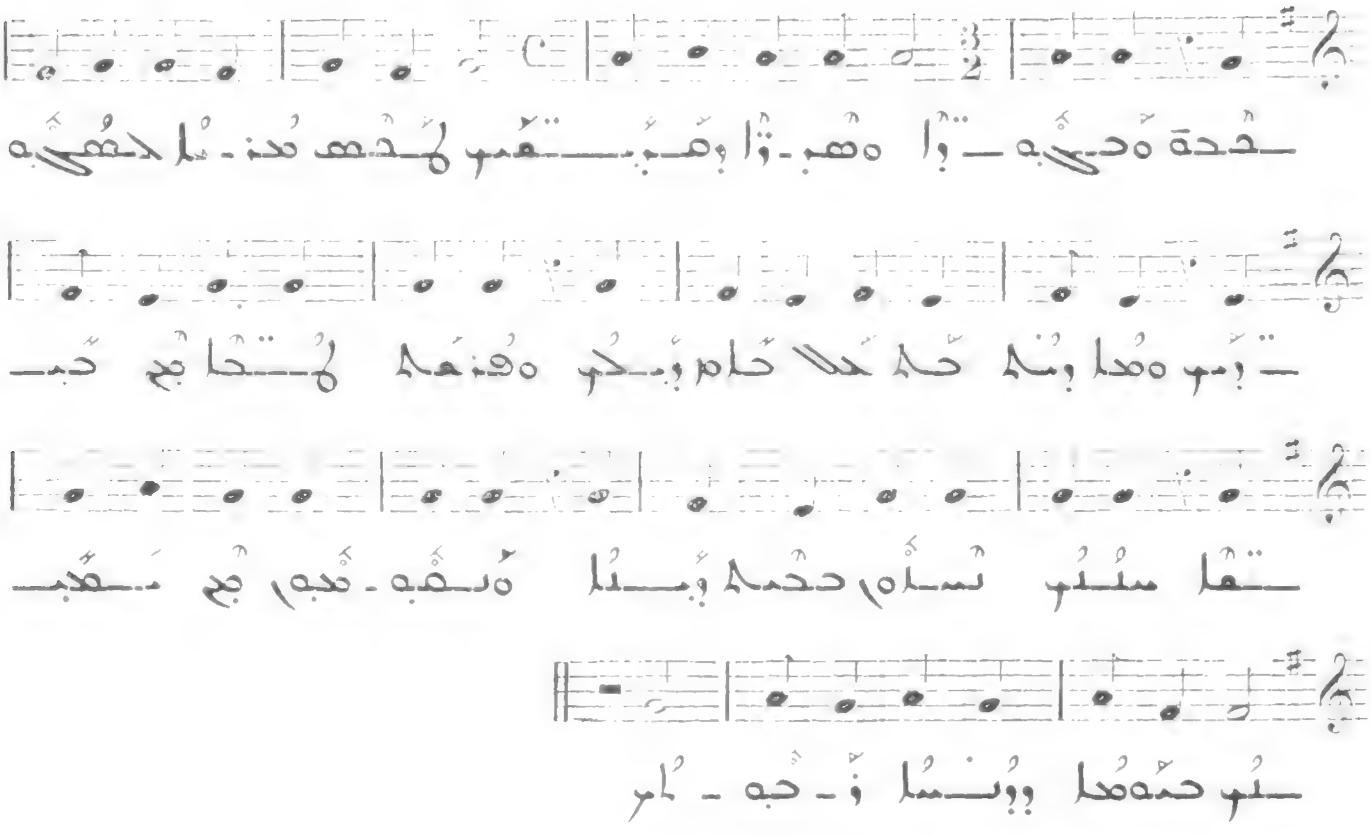




ܕܣܗ̈ܕܐ ܕܝܠܗ

213

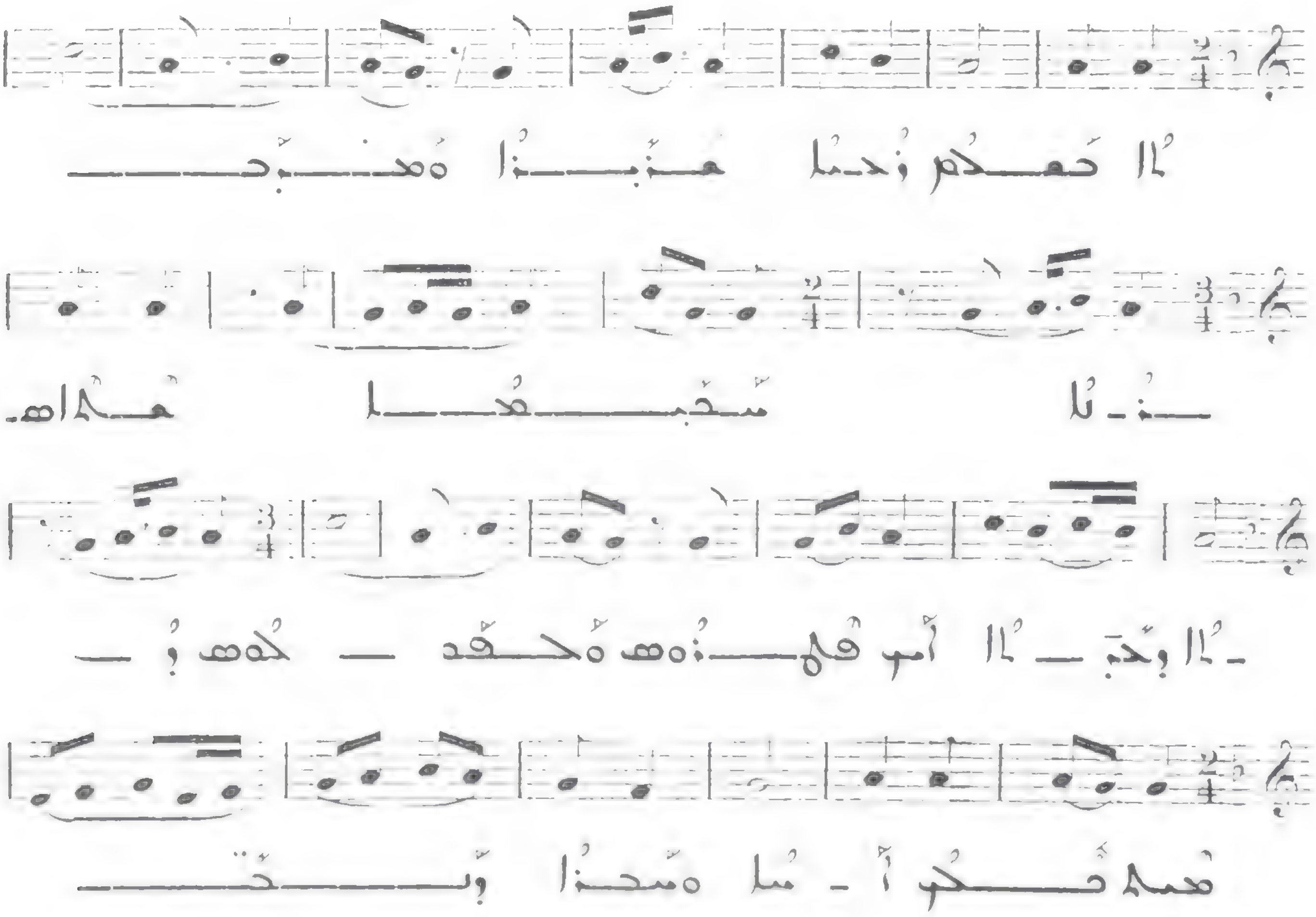


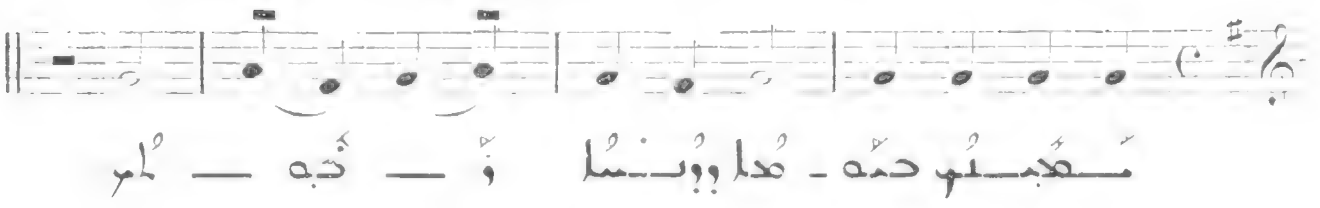


212

Andantino

III



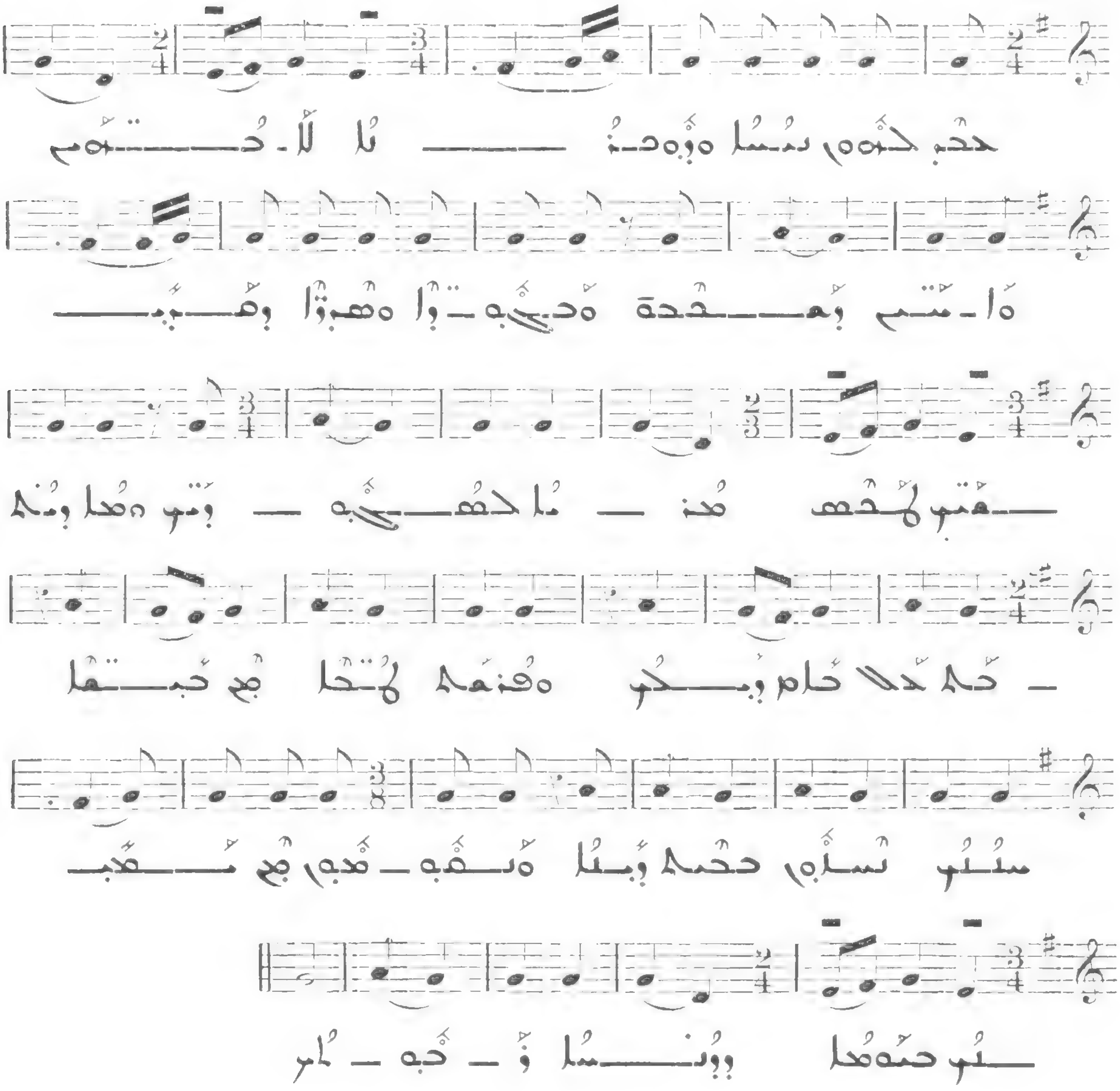


ܣܝ

210

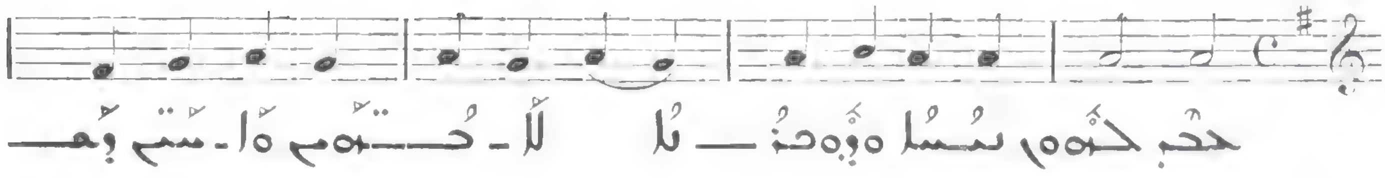
Allegro

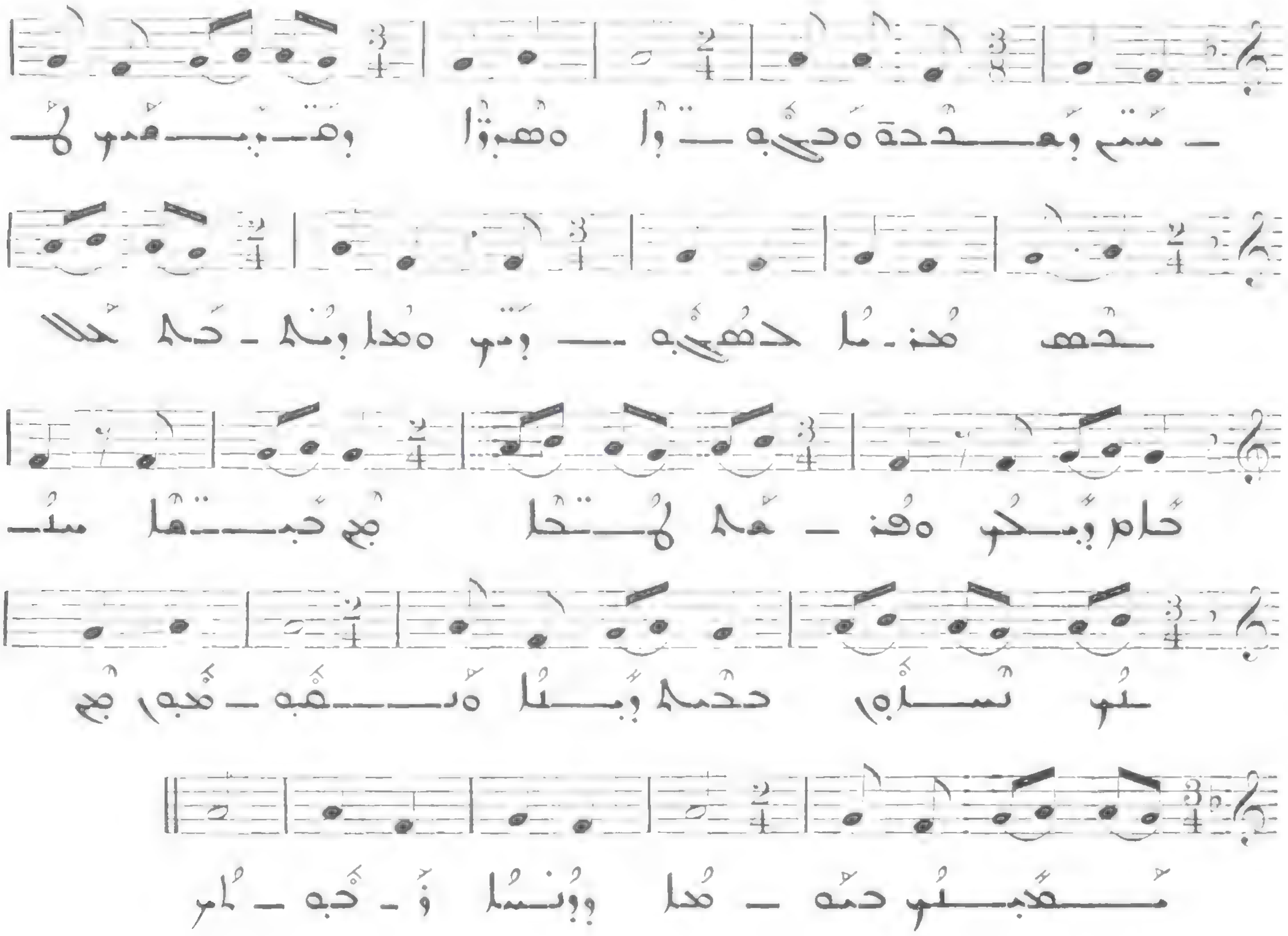
VIII



211

Presto



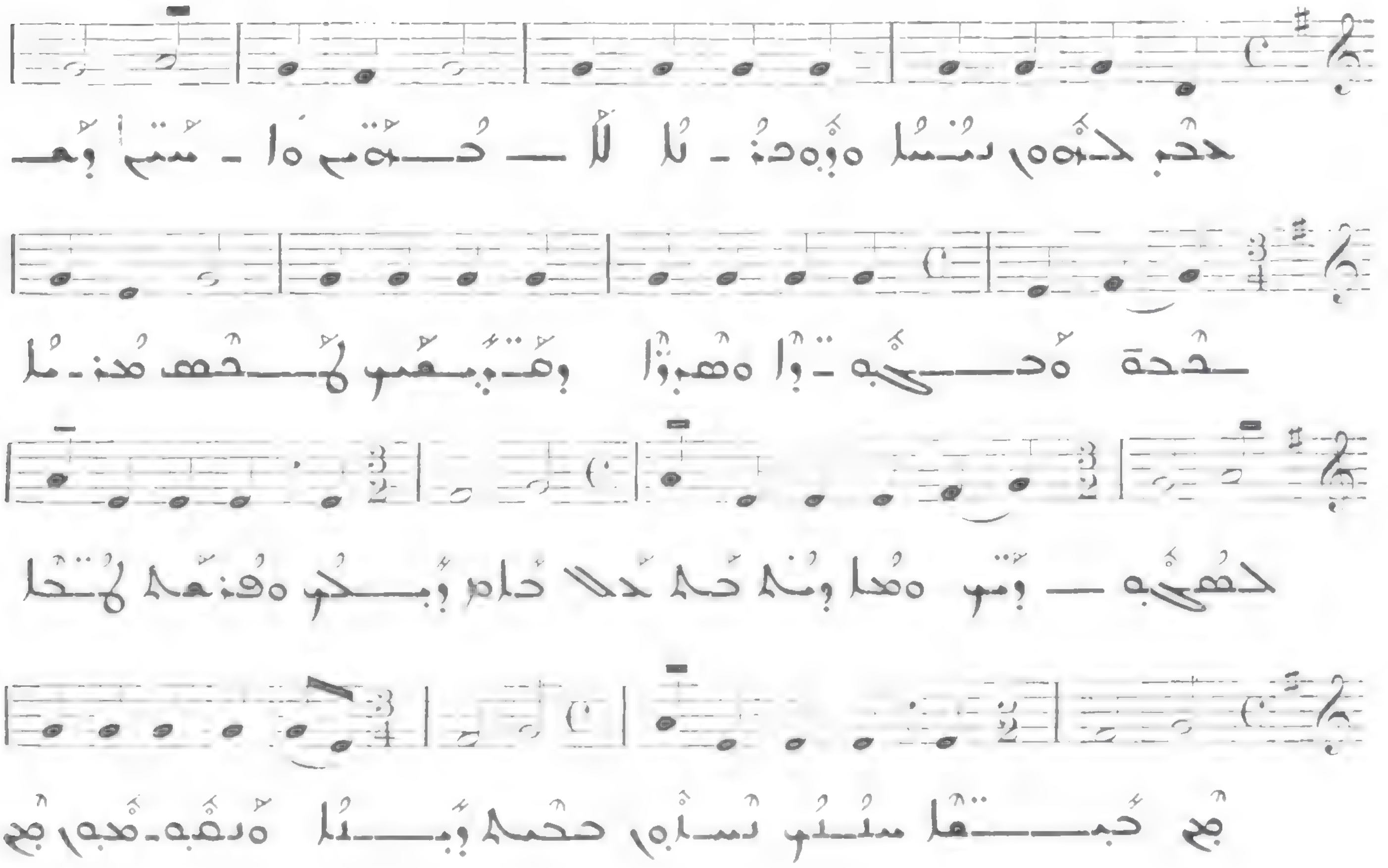


ܐ

209

Allegro

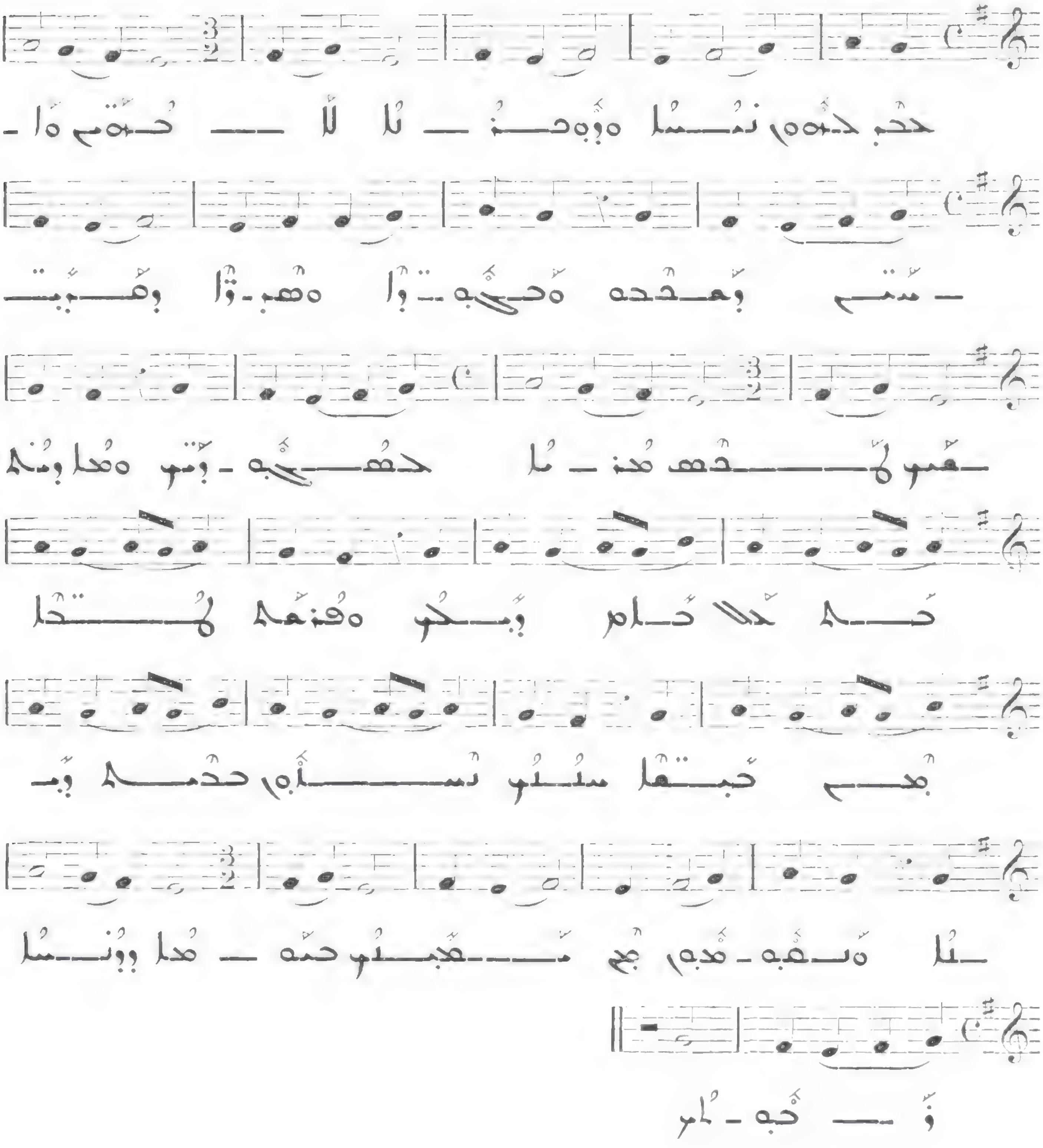
VII



207

Presto

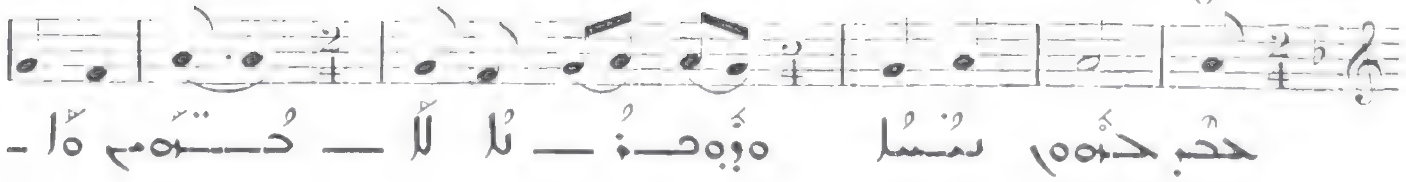
V

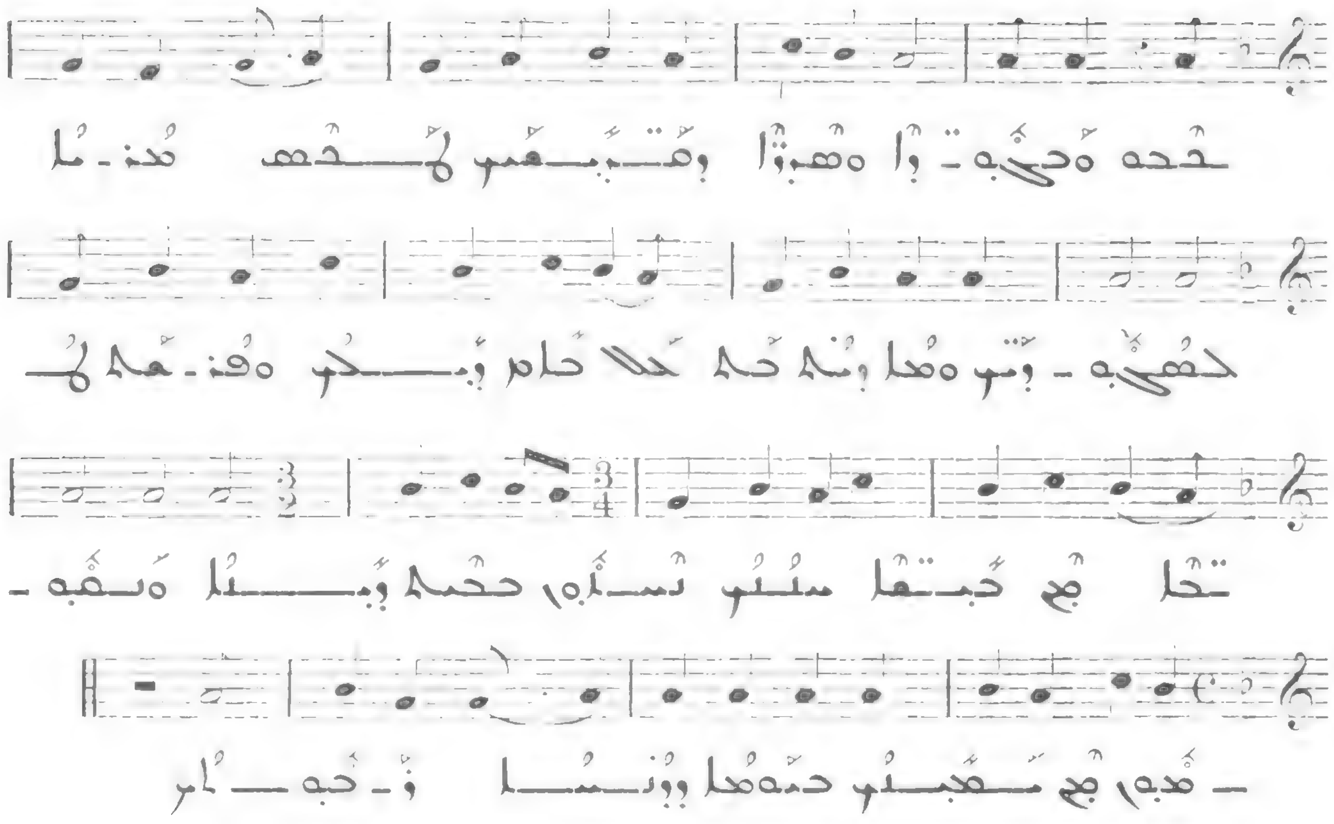


208

Allegro moderato

VI

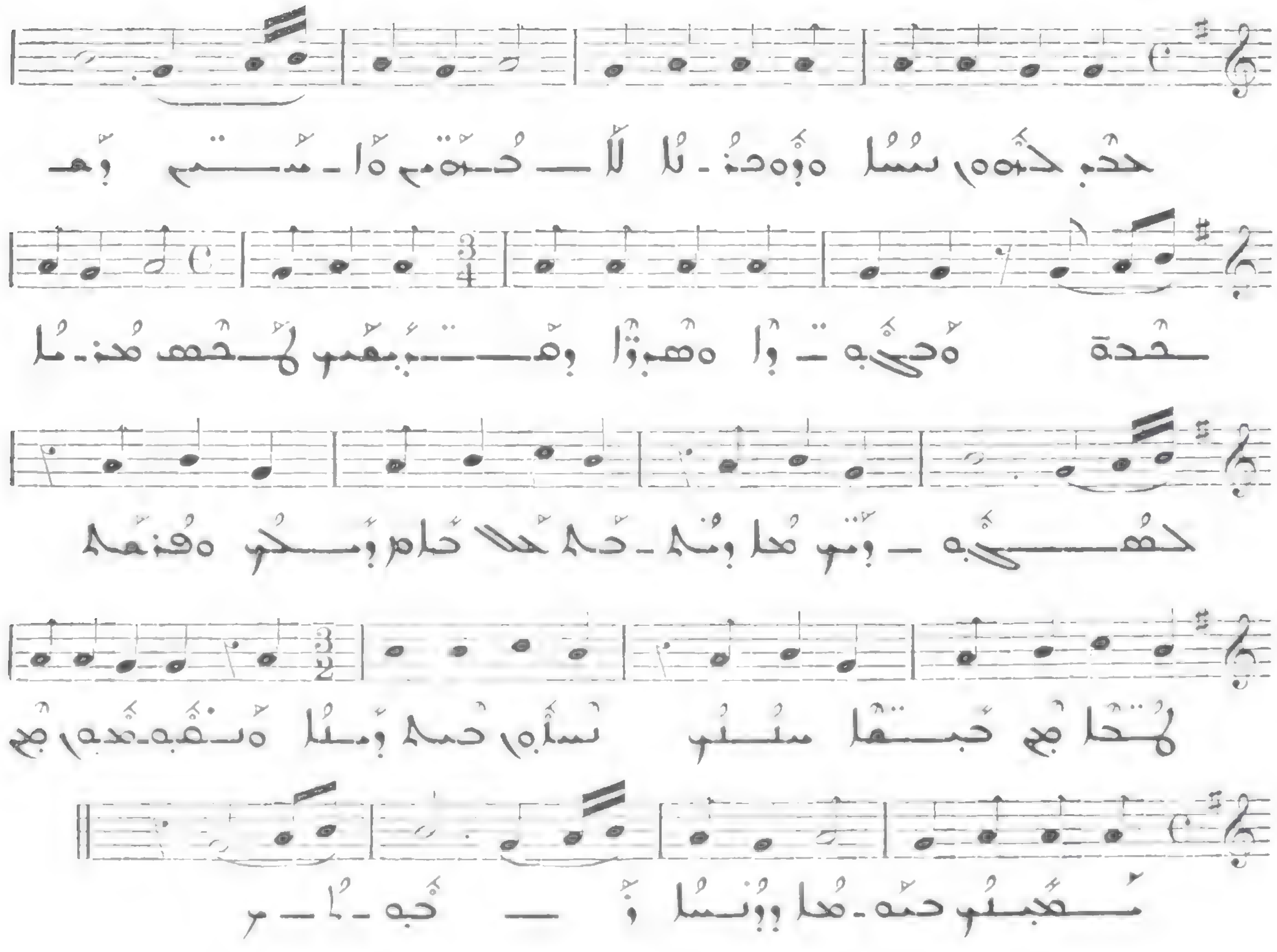


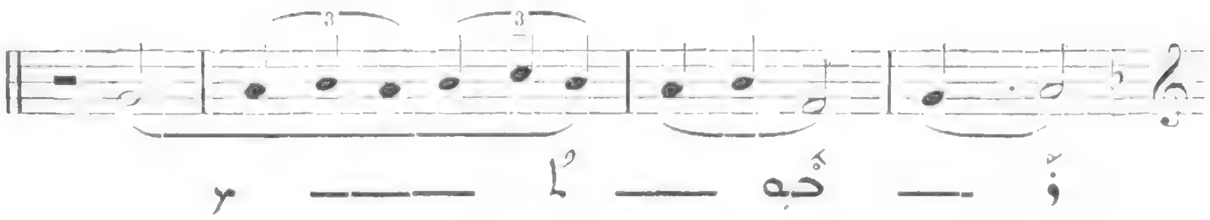


206

Allegretto

IV



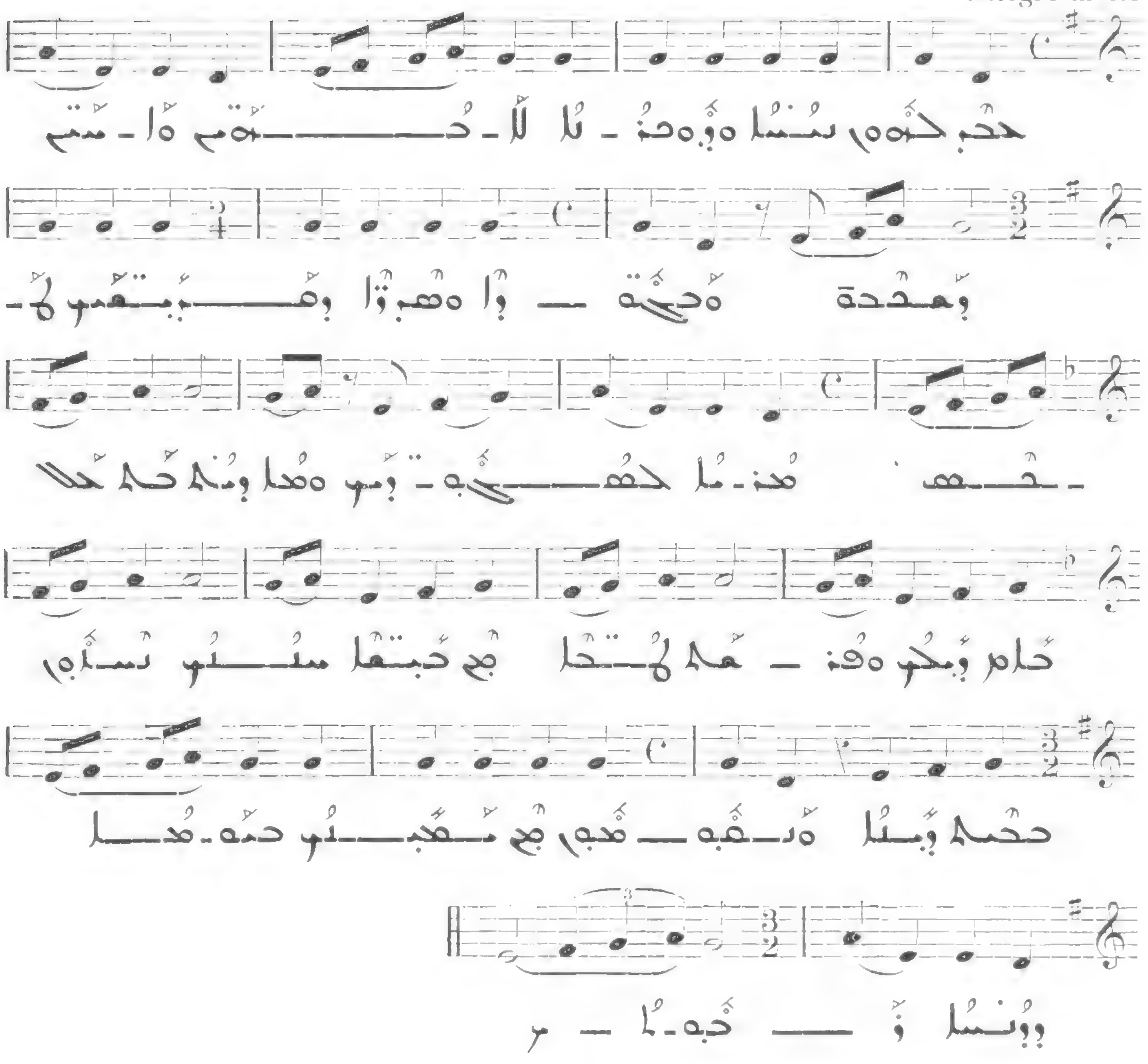


ܕ

204

Allegro molto

II

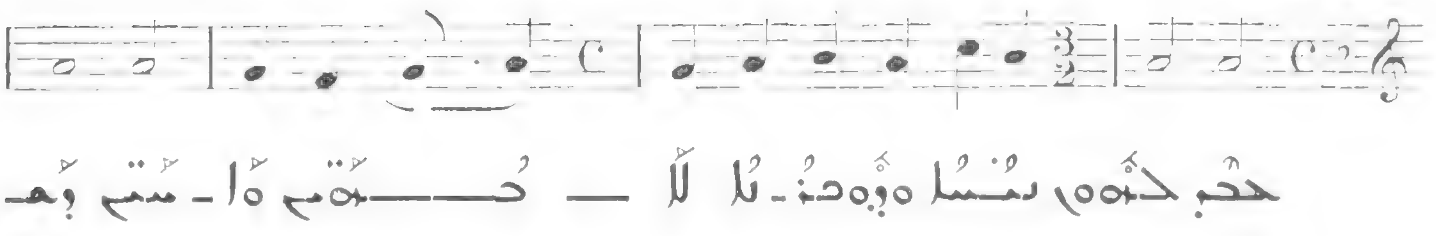


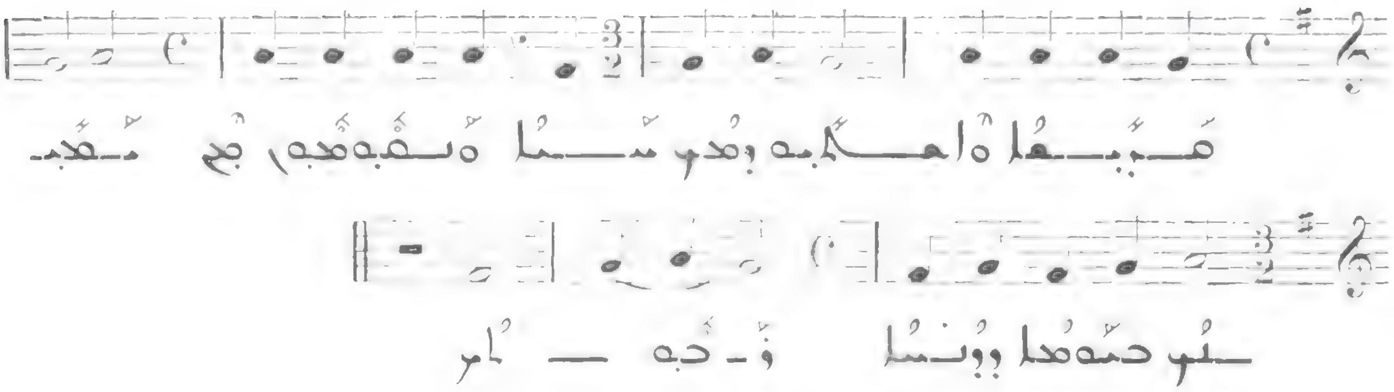
ܗ

205

Allegro

III

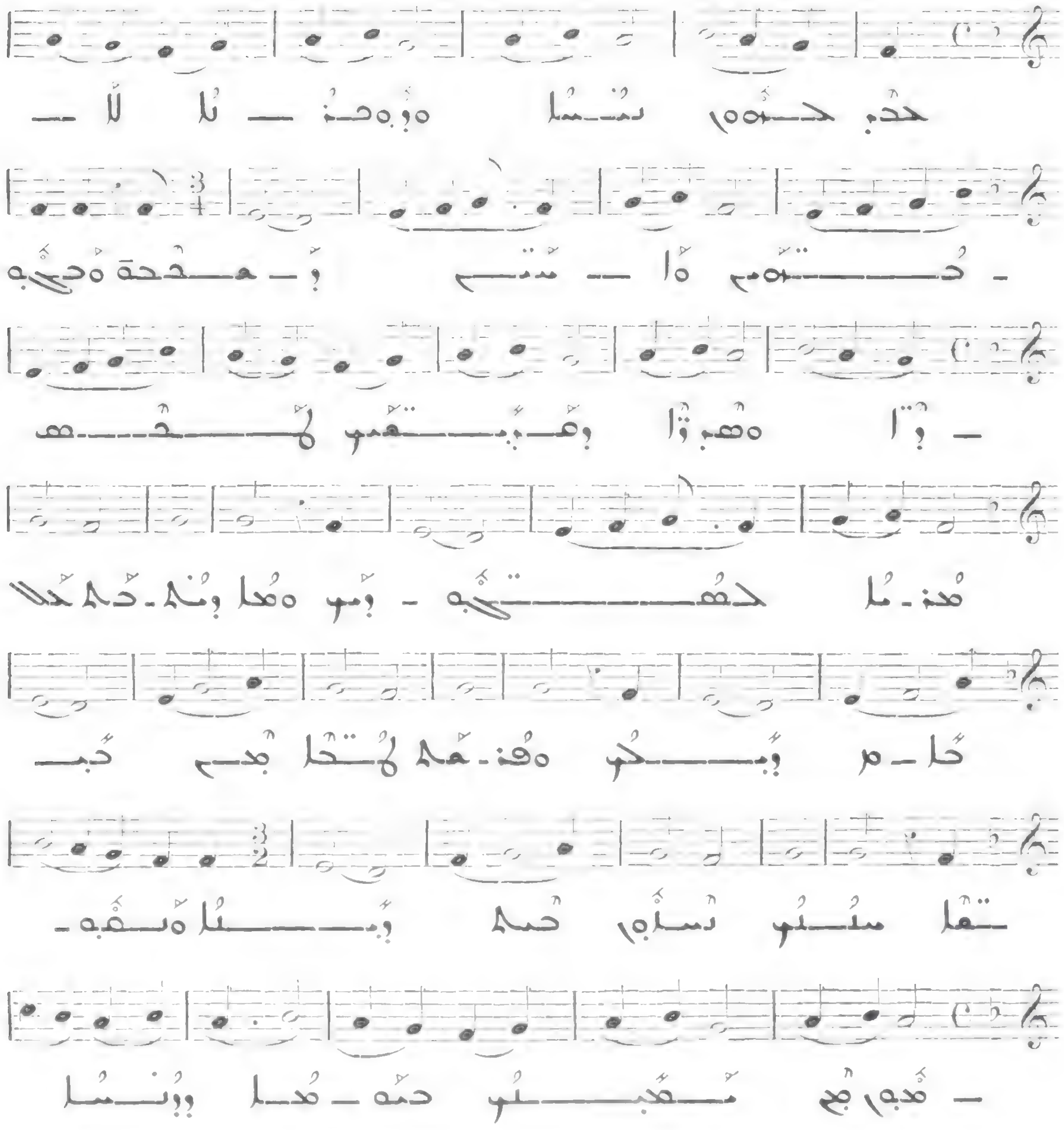


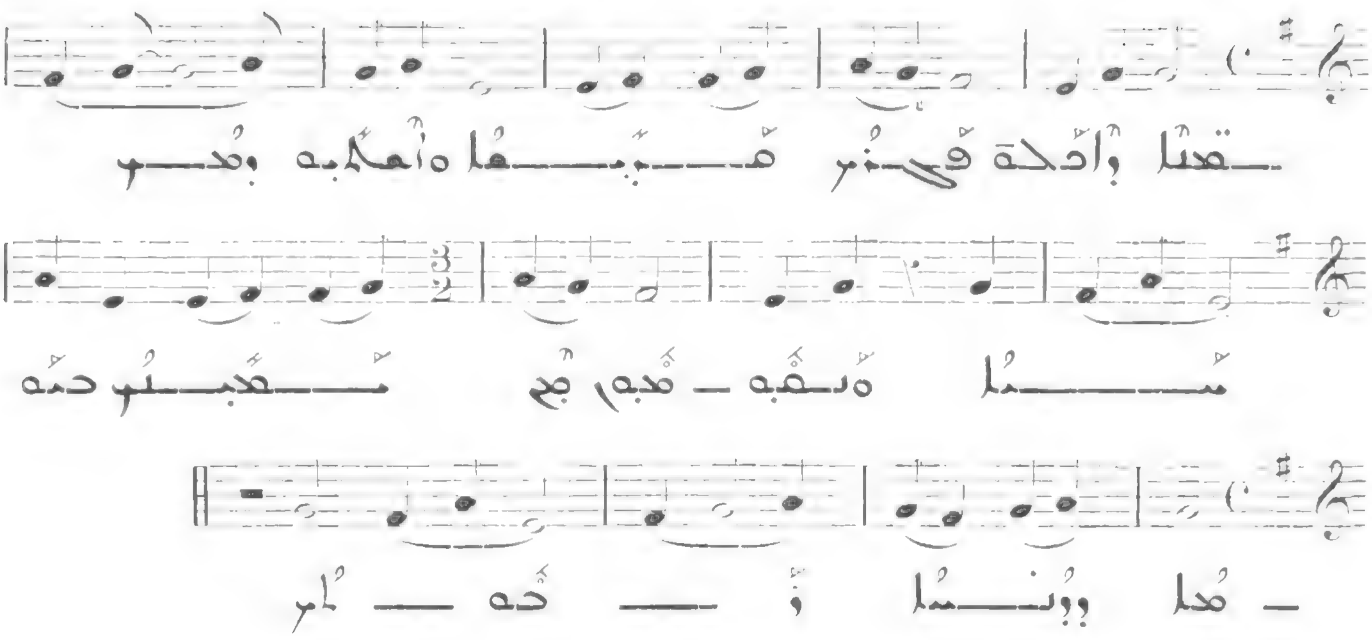


ܩܠܐ ܕܐܠܗܐ ܢܘܗܪܐ ܚܕܬܐ : ܐ 203

Presto

I



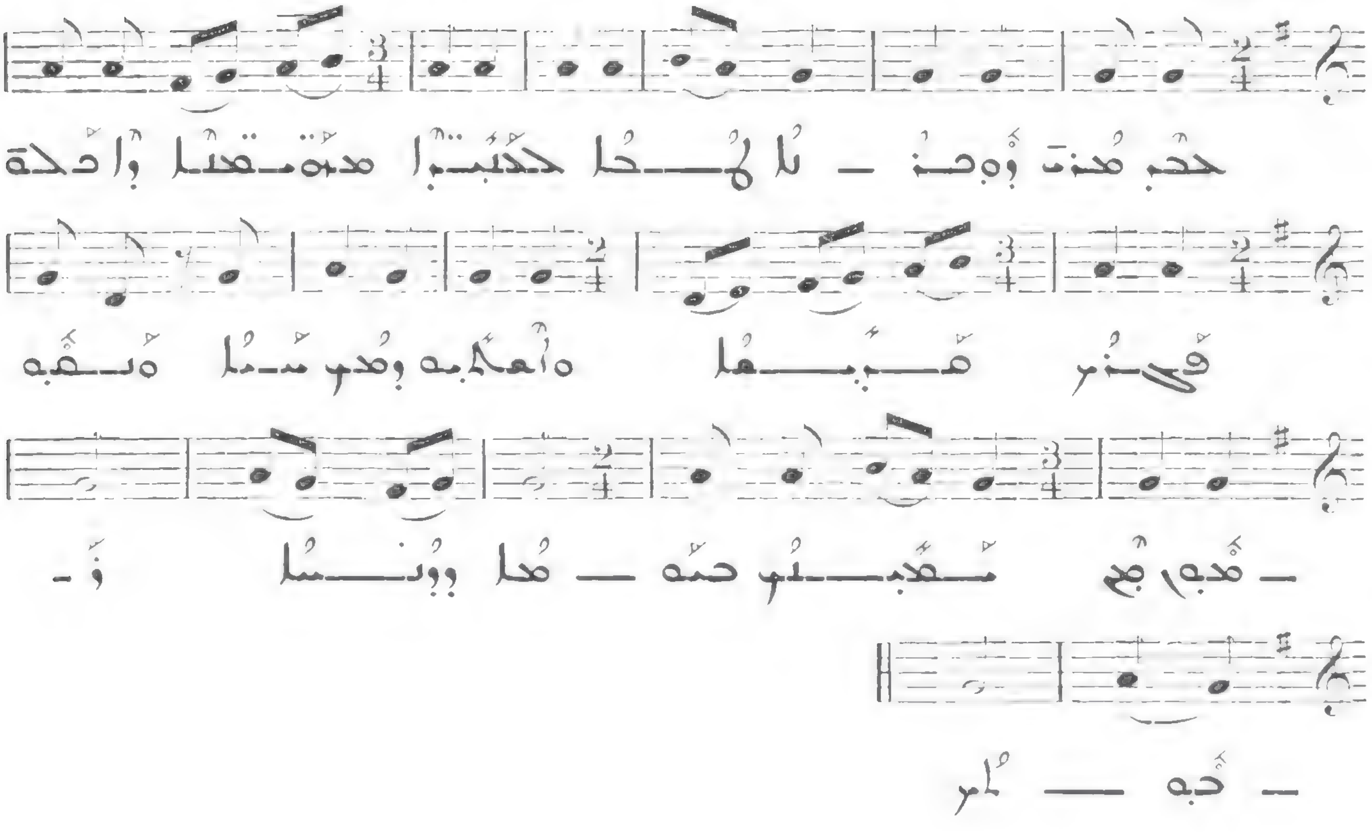


ܣ

201

Allegretto

VIII

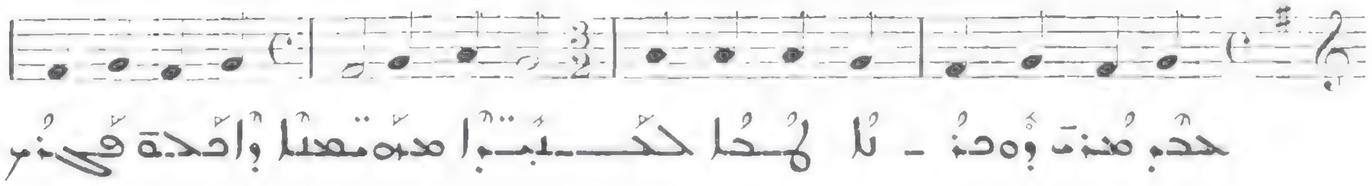


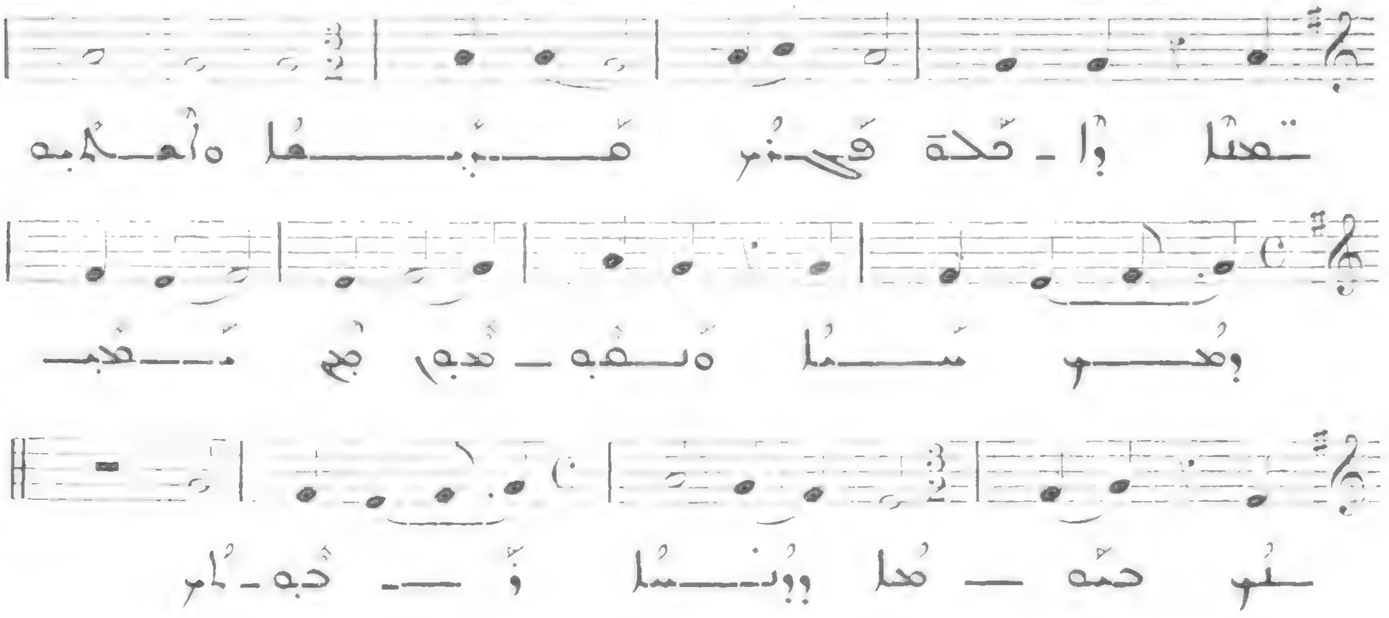
ܒܥܘܬܐ ܕܐܝܟ ܦܫܝܛܐ ܘܩܕܡ ܐܡܪܘܗܝ

202

Presto

III
V

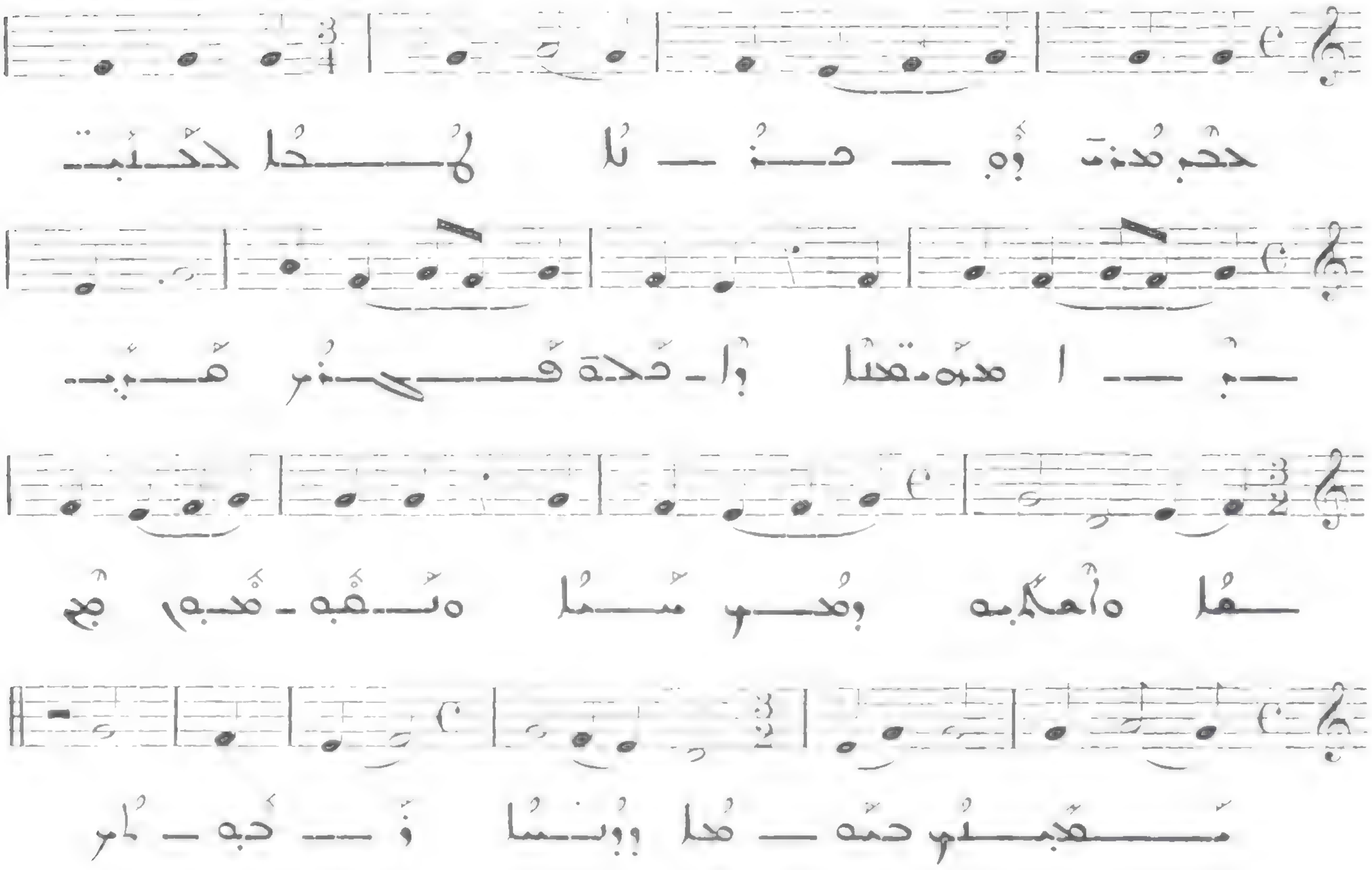




199

Presto

VI

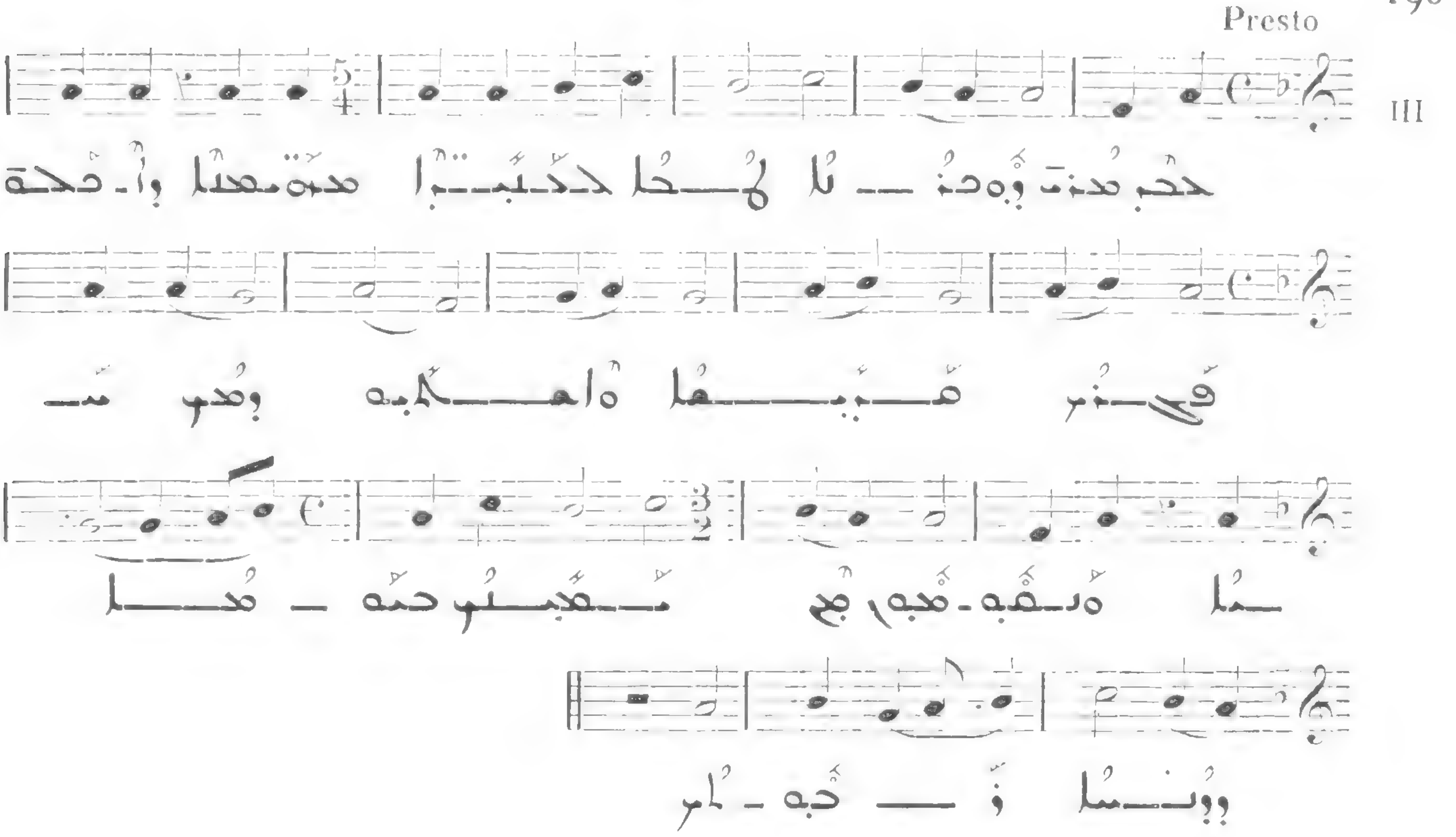


200

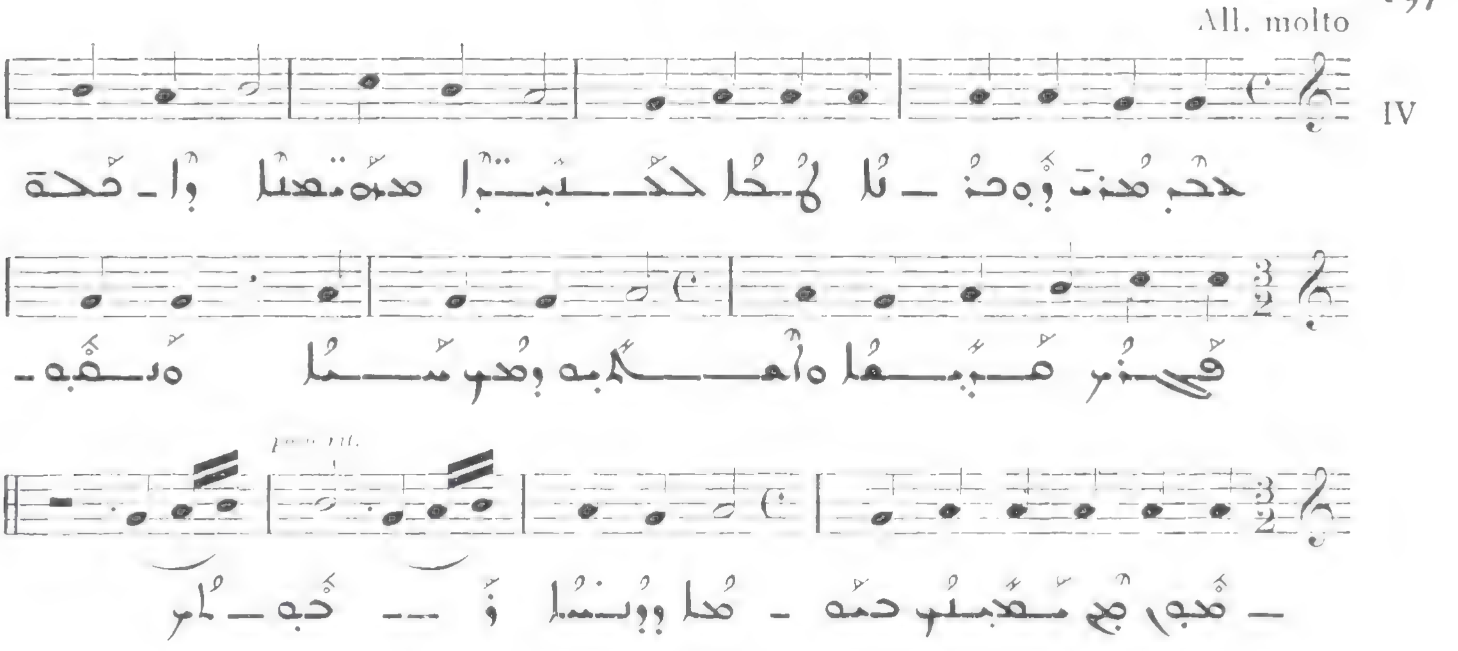
Presto

VII

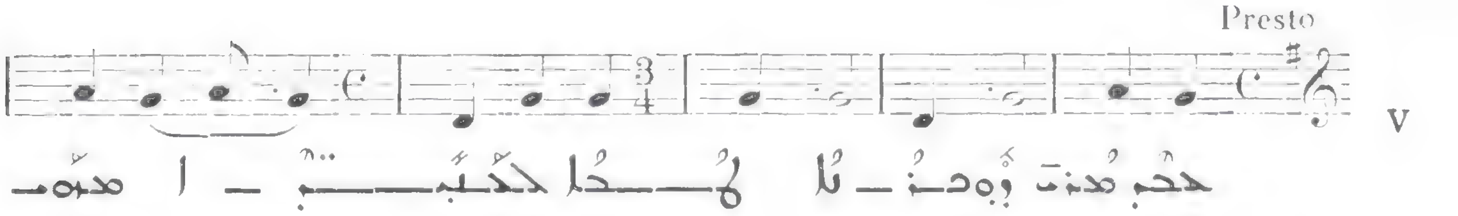
196



197



198



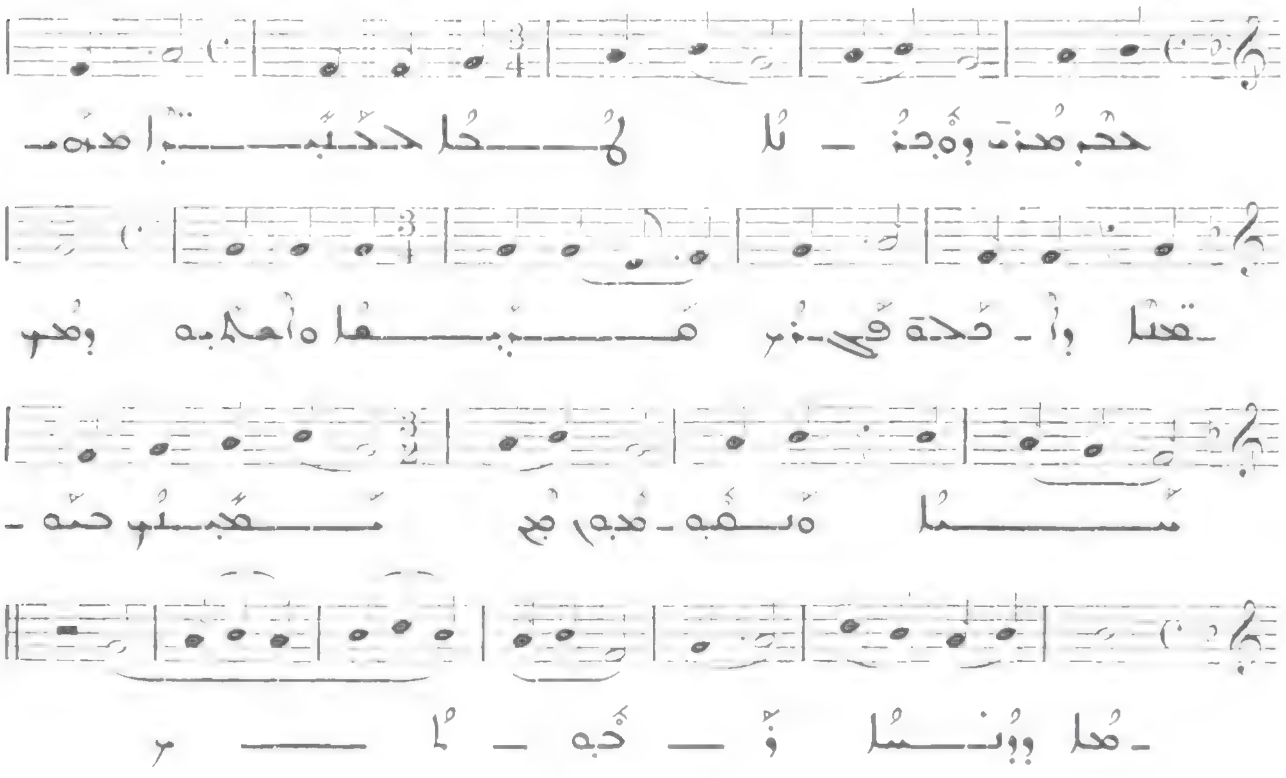
ܩܠܐ ܫܚܝܡܐ

2°. LES « QOLÈ SHEHIMÉ »

ܩܠܐ ܕܐܝܟ ܦܢܩܝܬܐ ܕܩܕܡ ܐܘܪܝܐ : ܐ 194

Presto

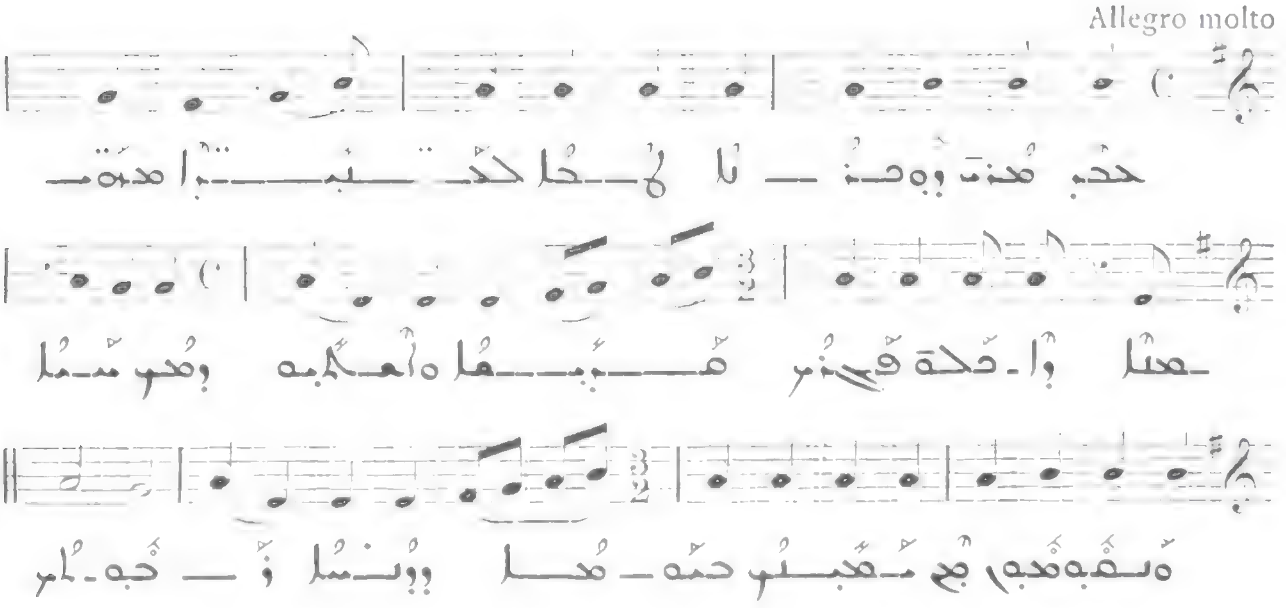
I

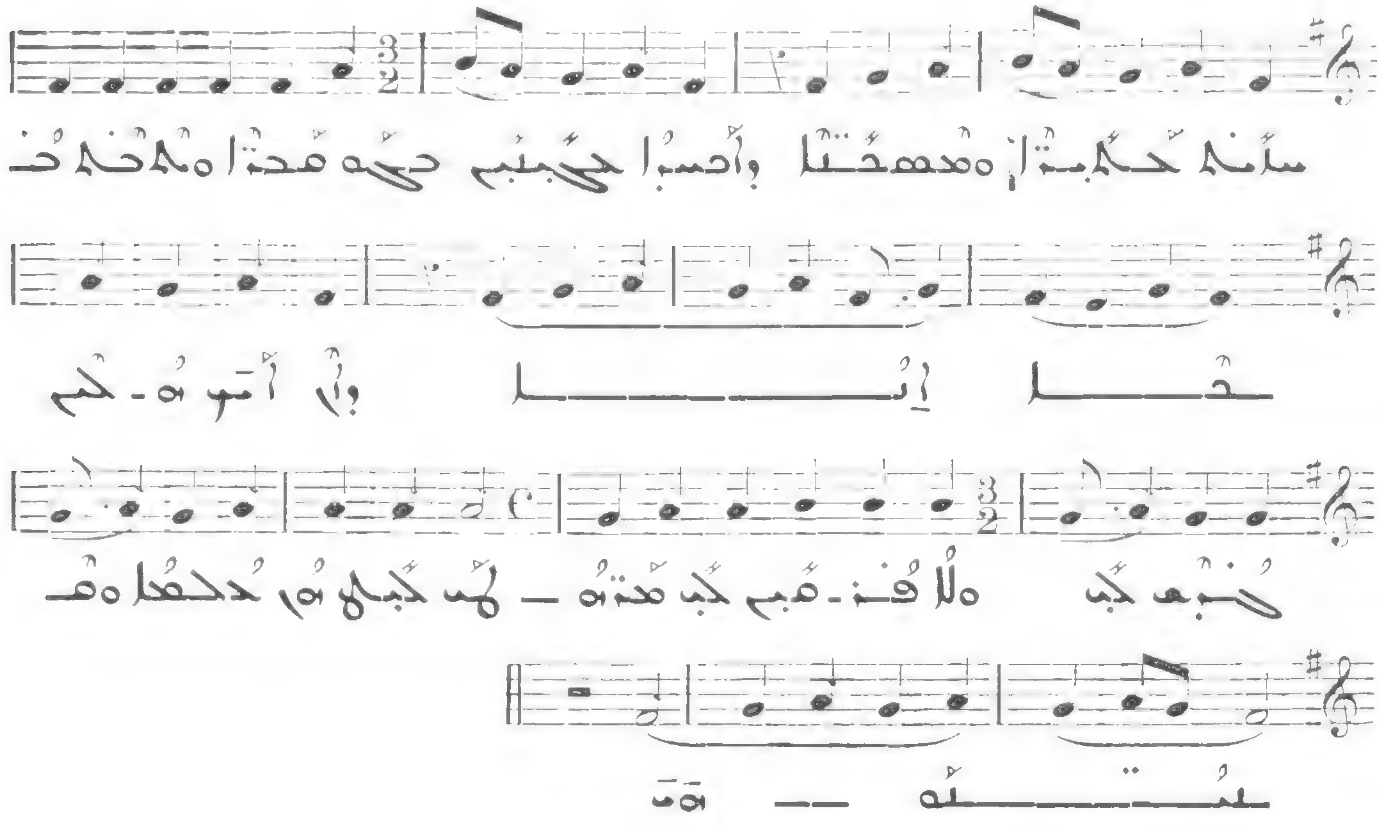


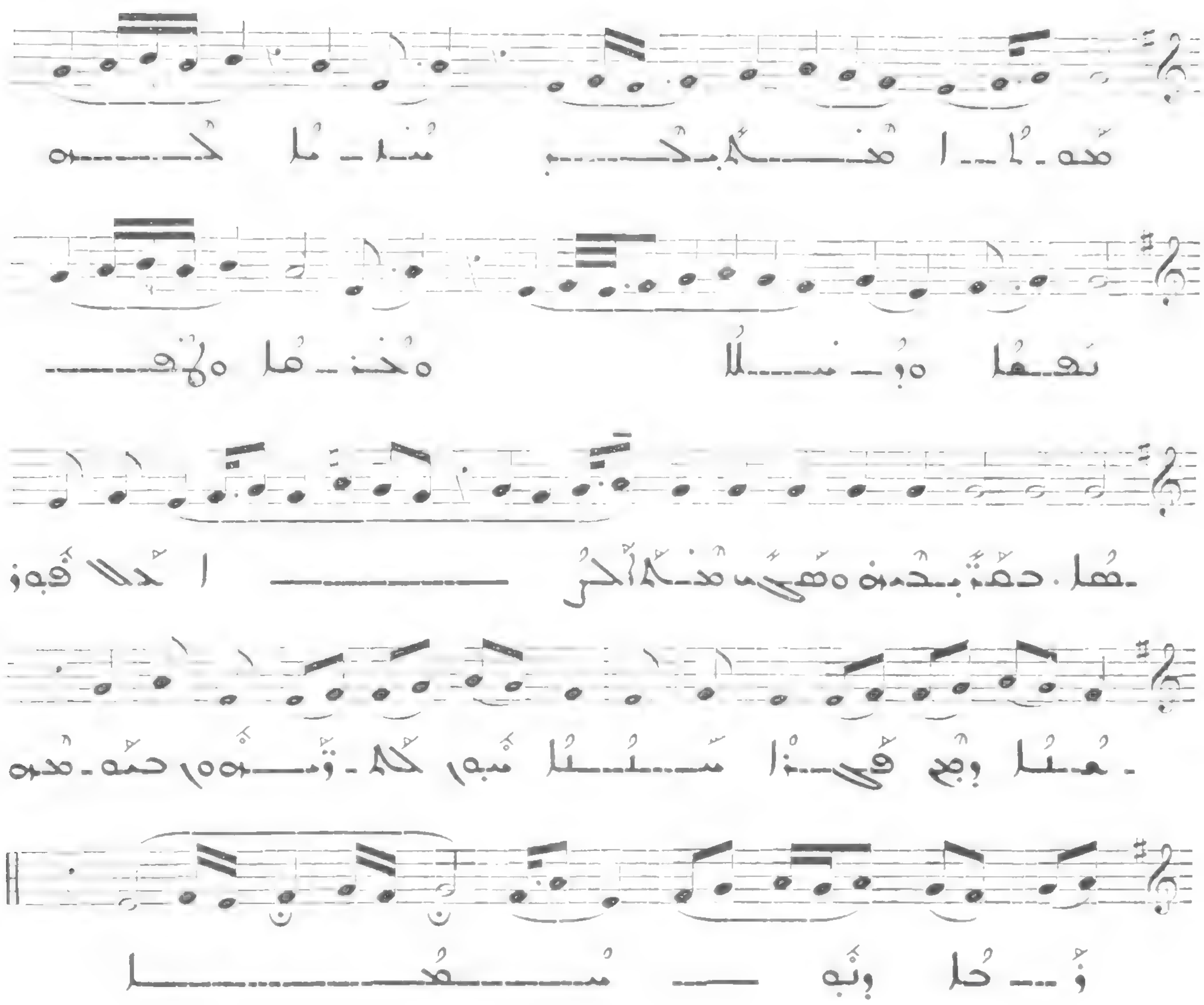
ܒ 195

Allegro molto

II



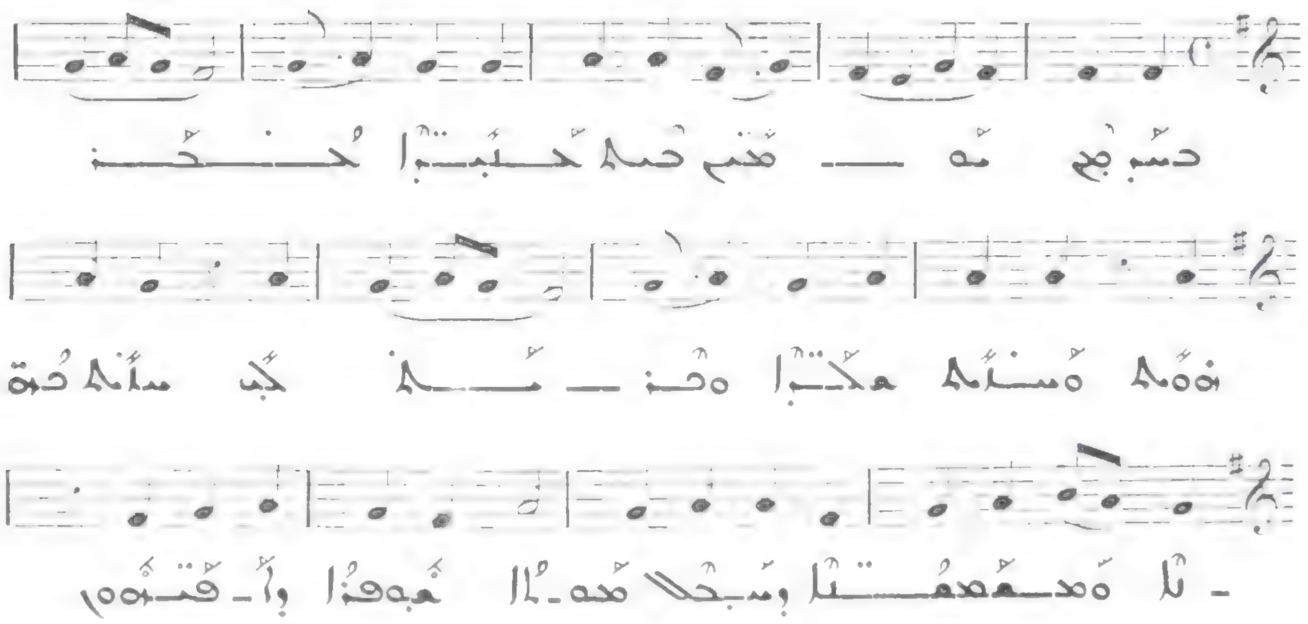


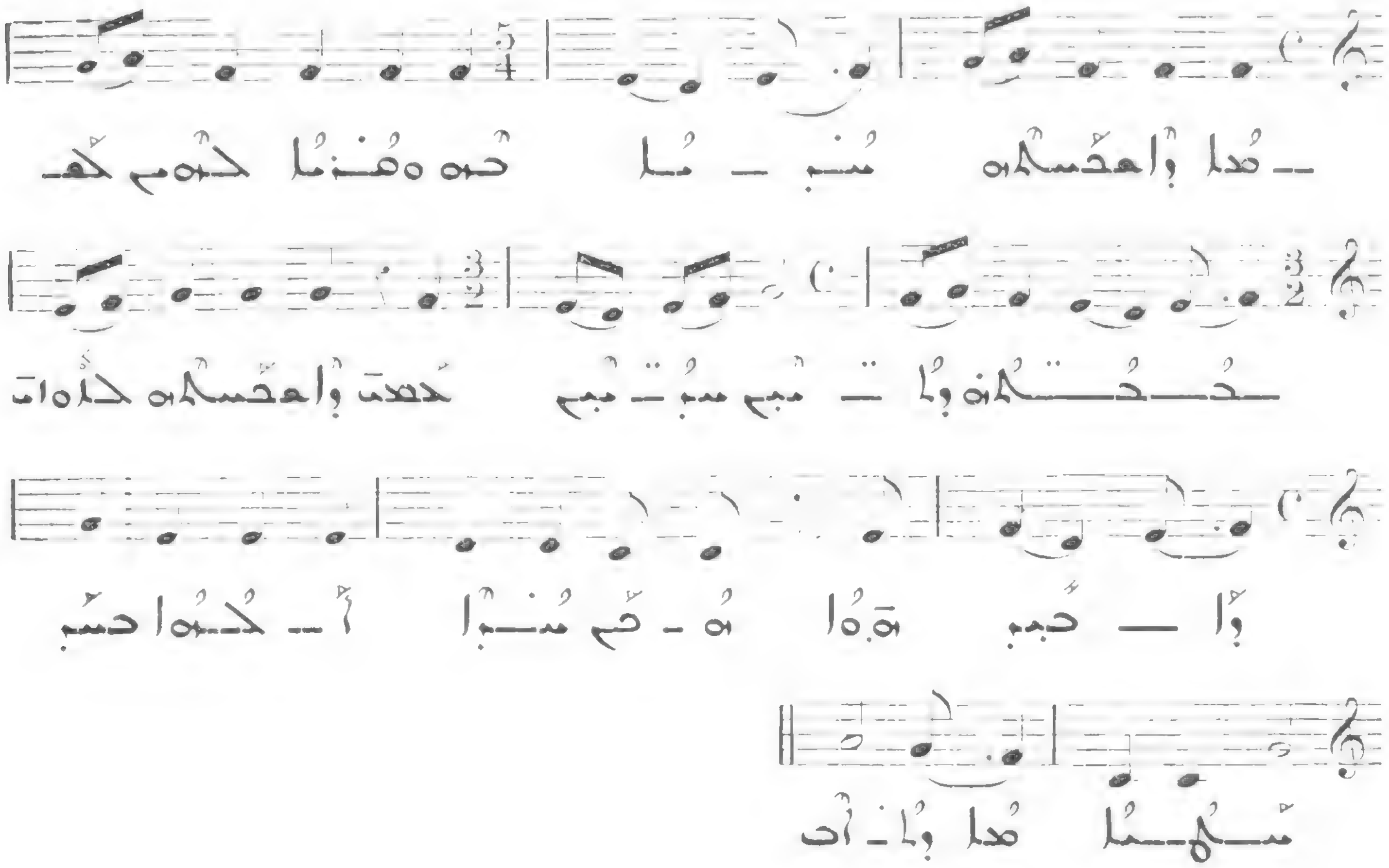


193

Allegro moderato

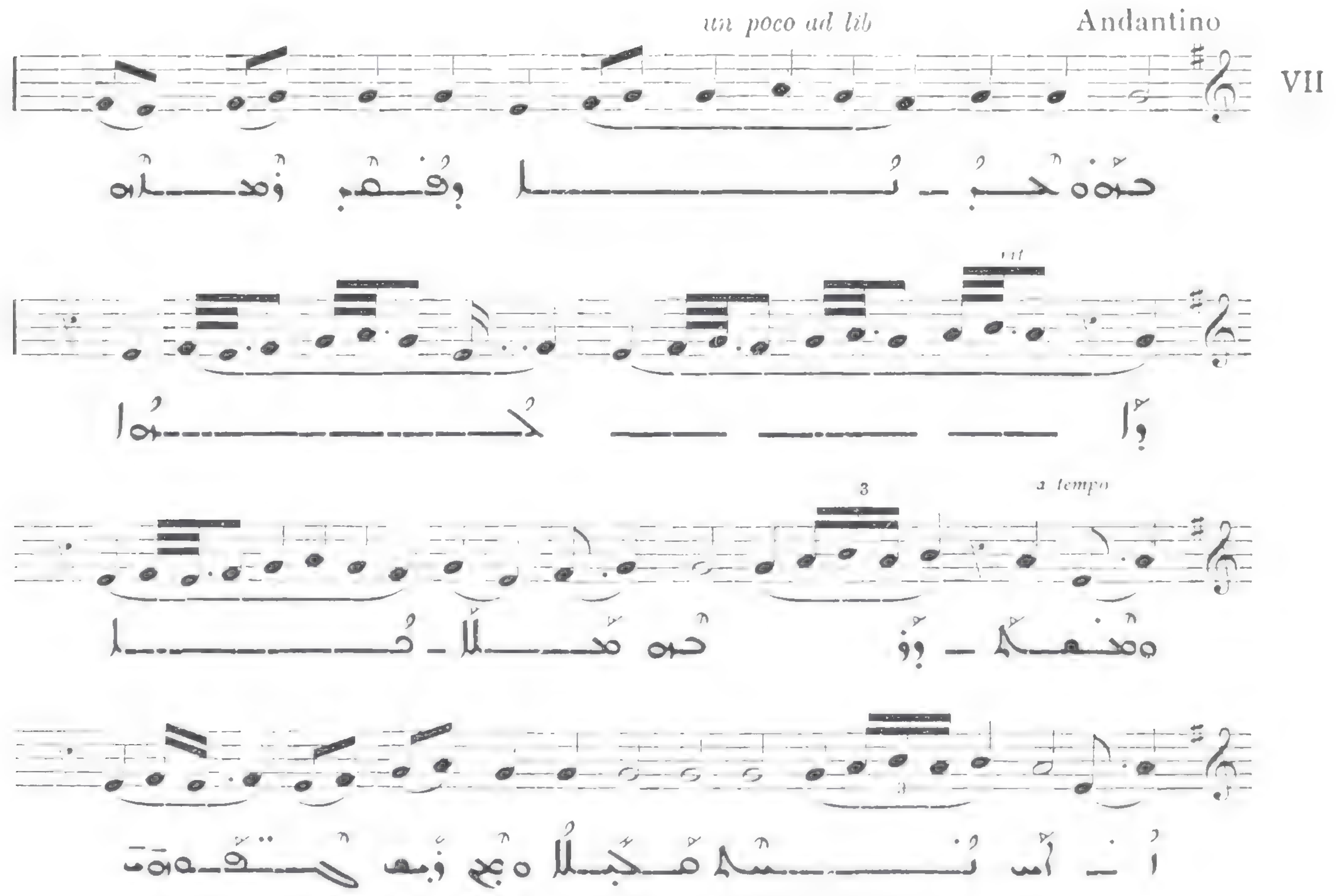
VIII

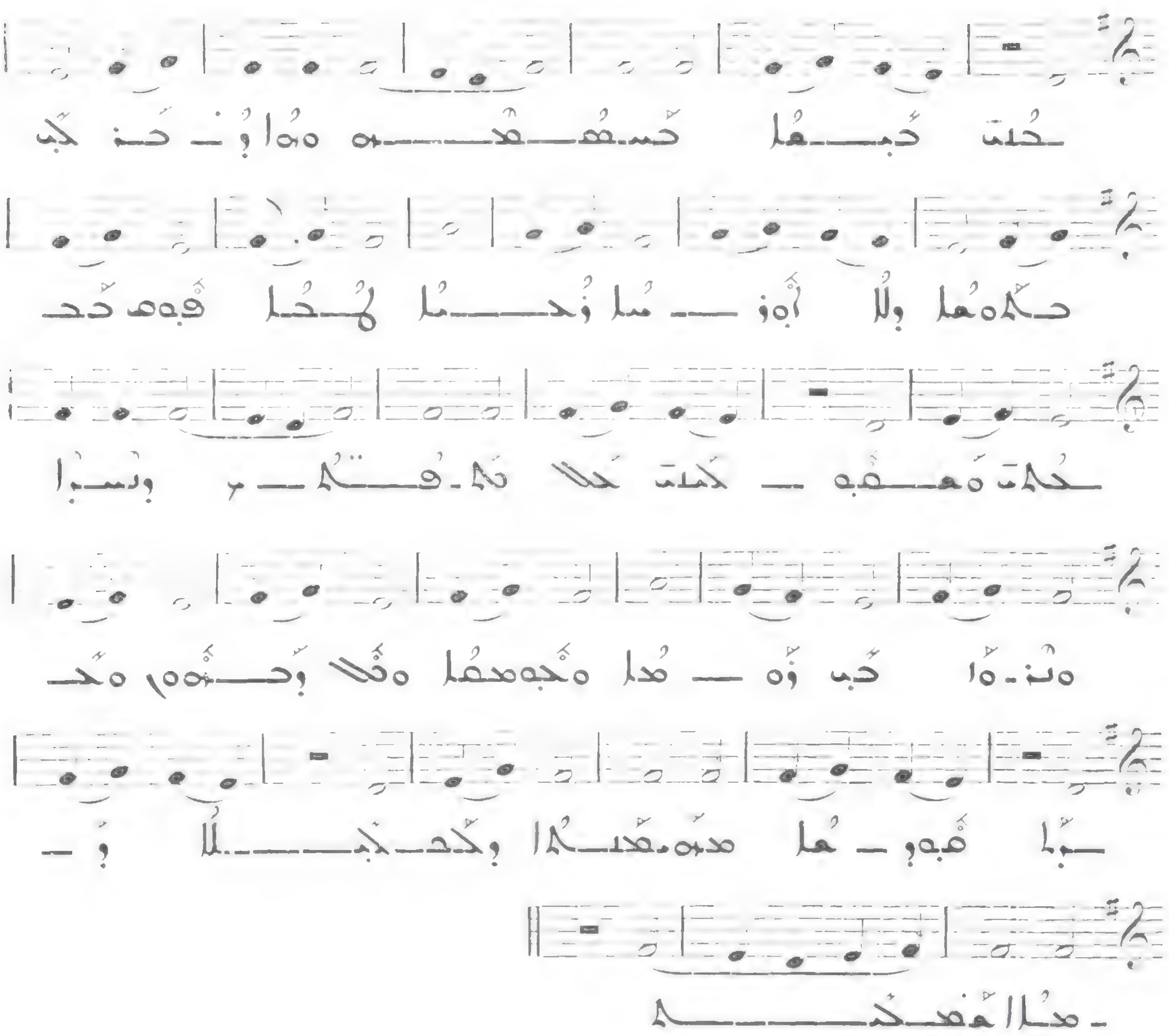




ا

192

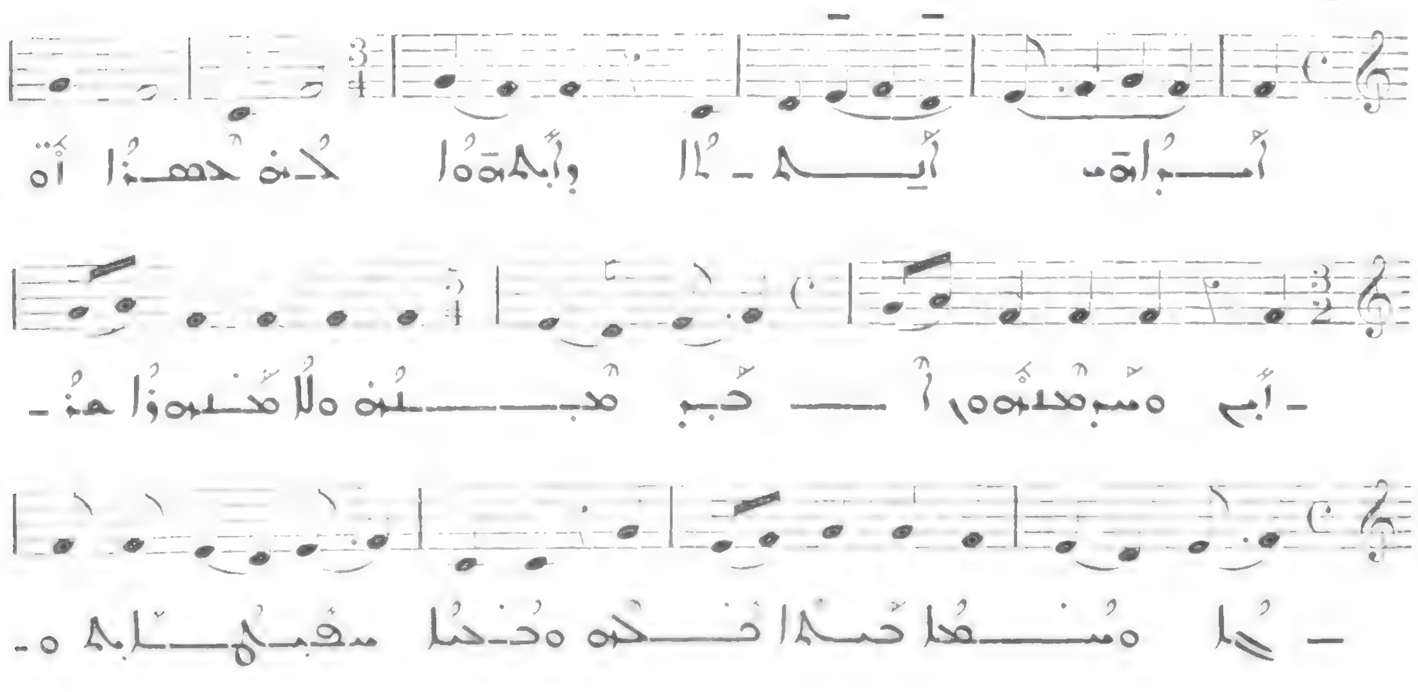


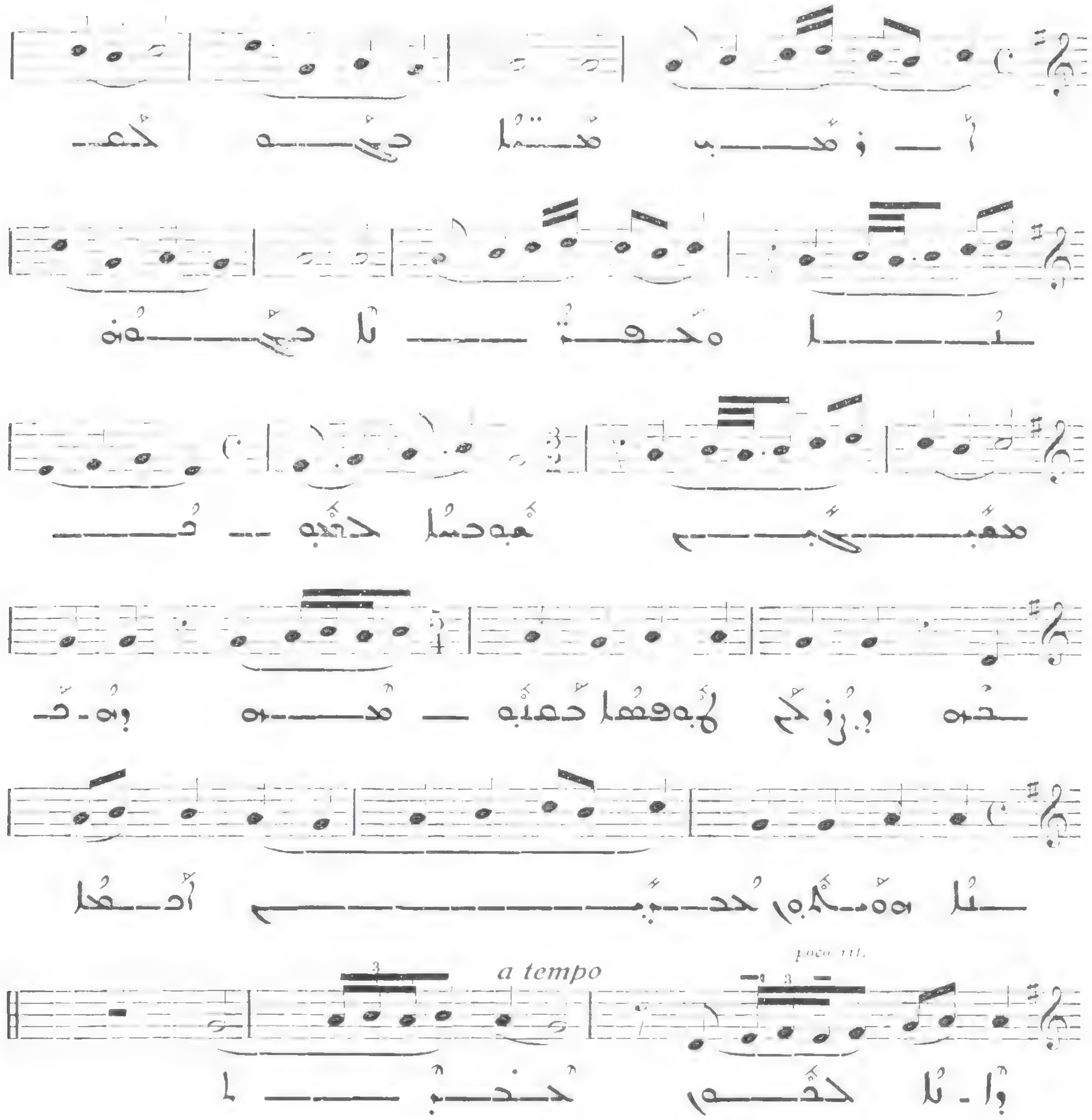


ܘ 191

Allegro

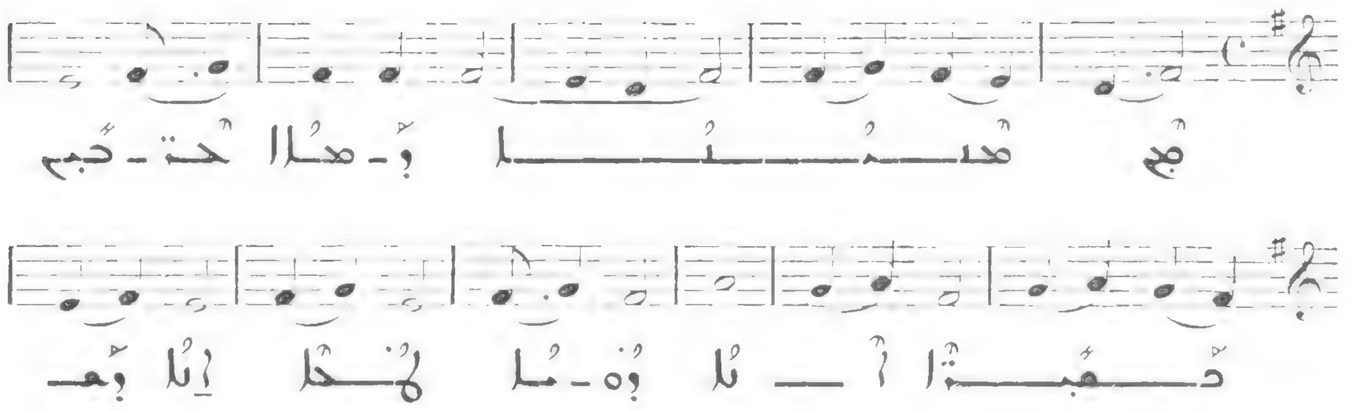
VII

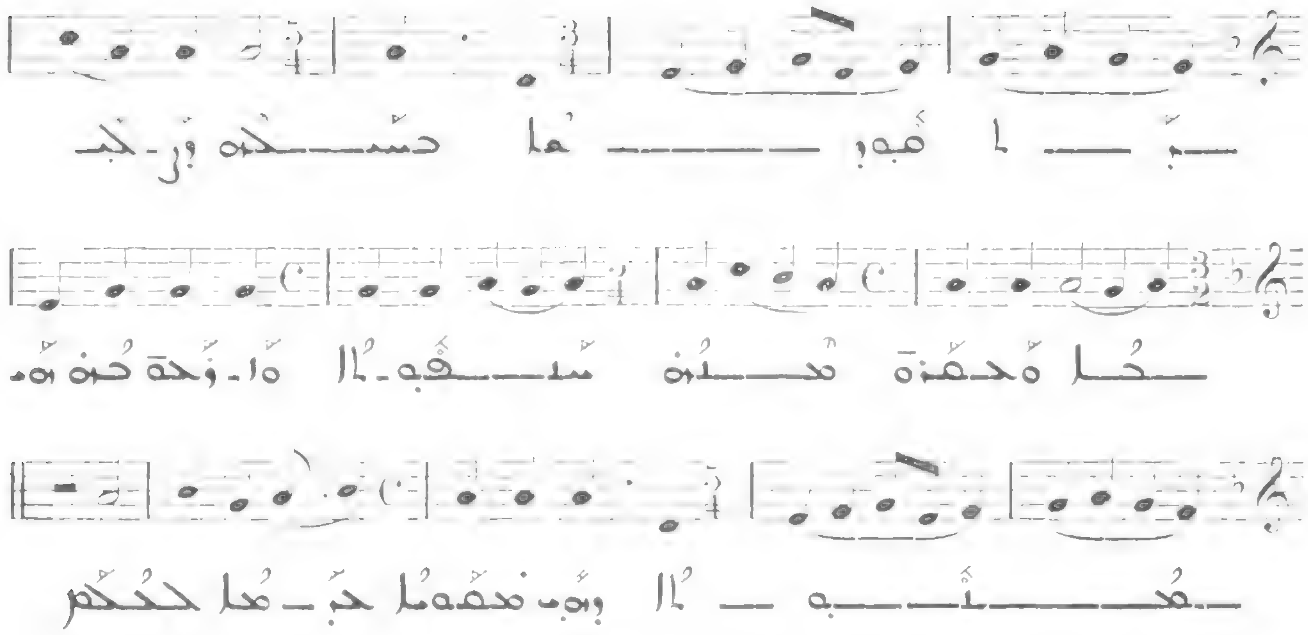




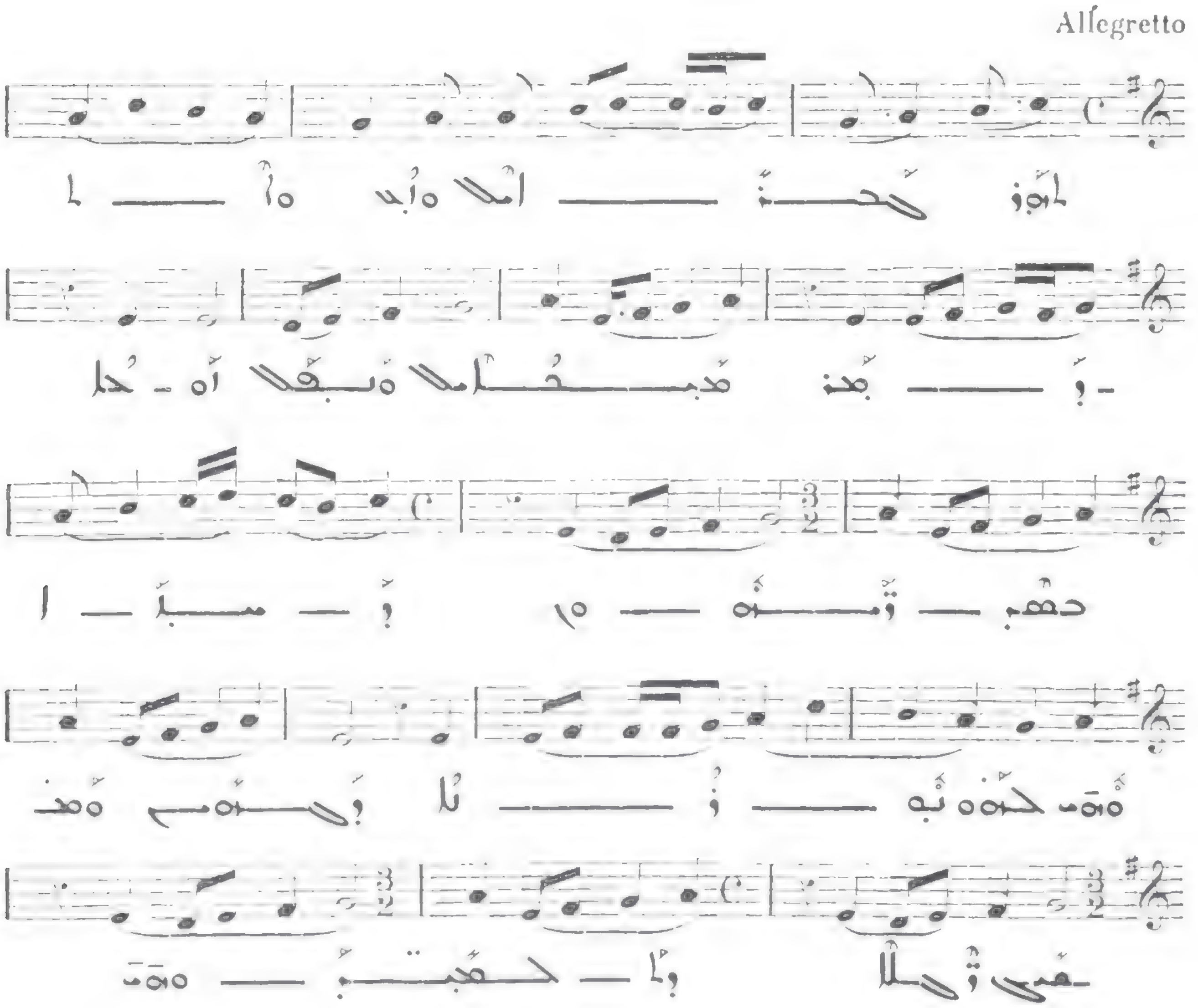
ܘ

190

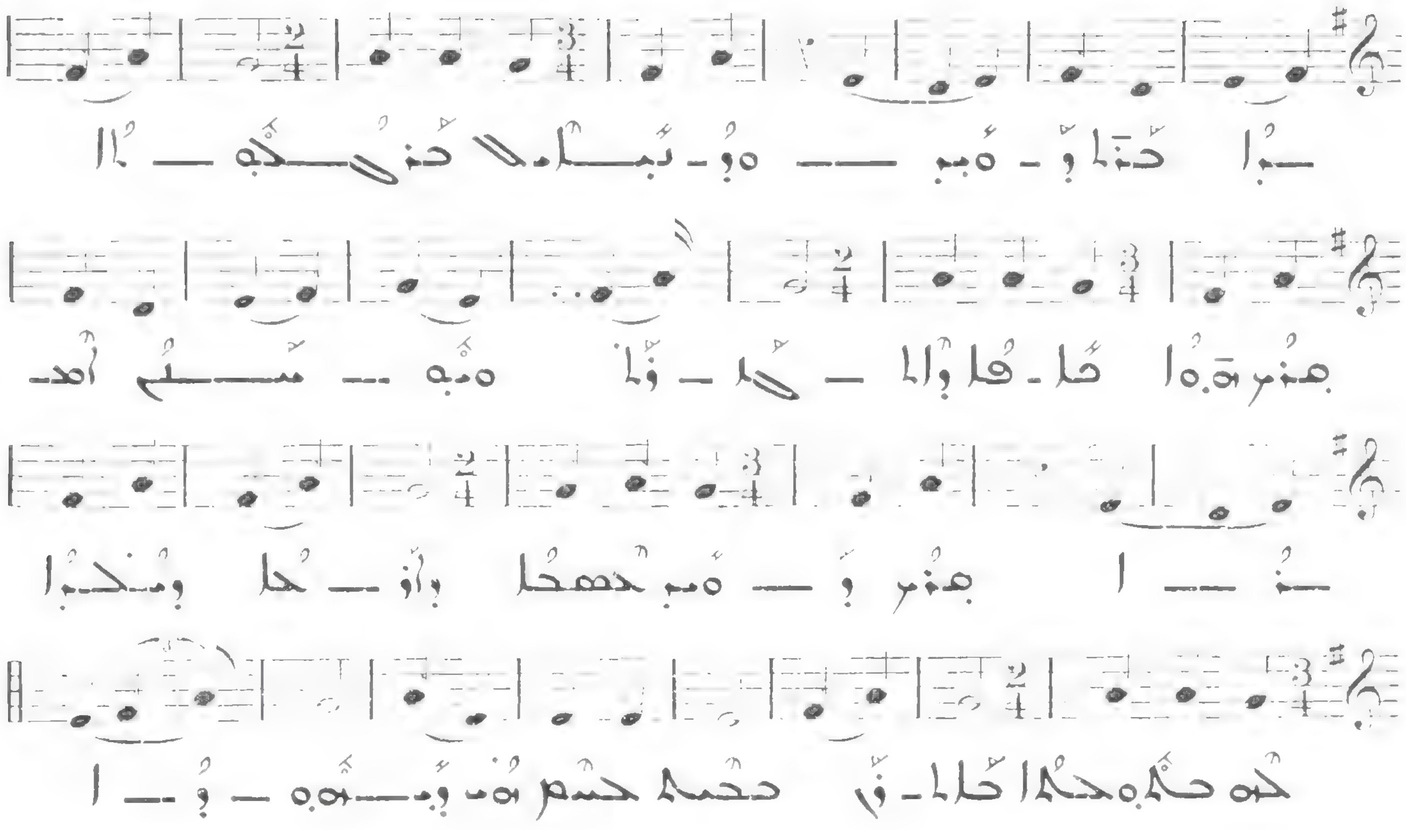




189



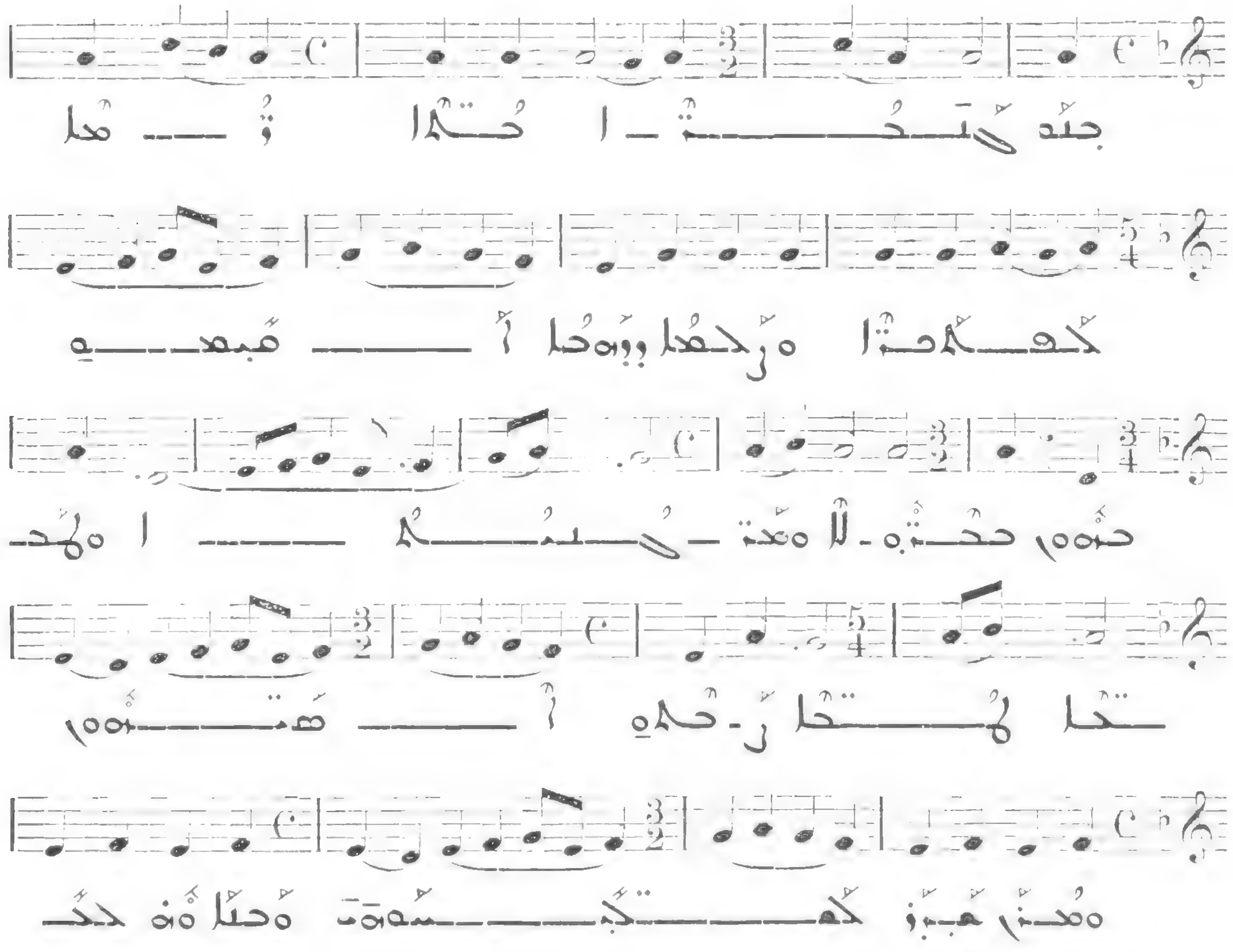
IV

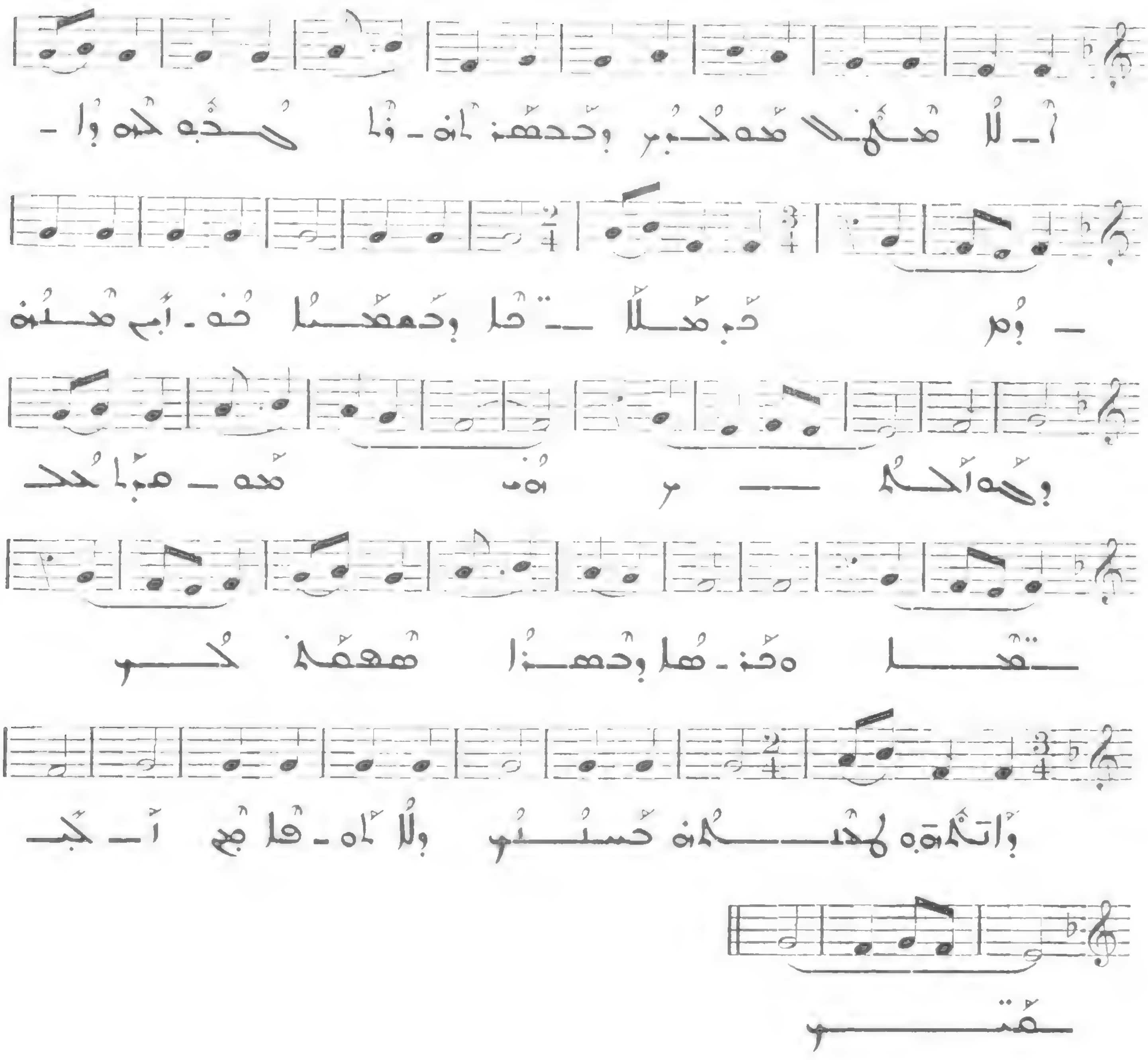


188

All. molto

III



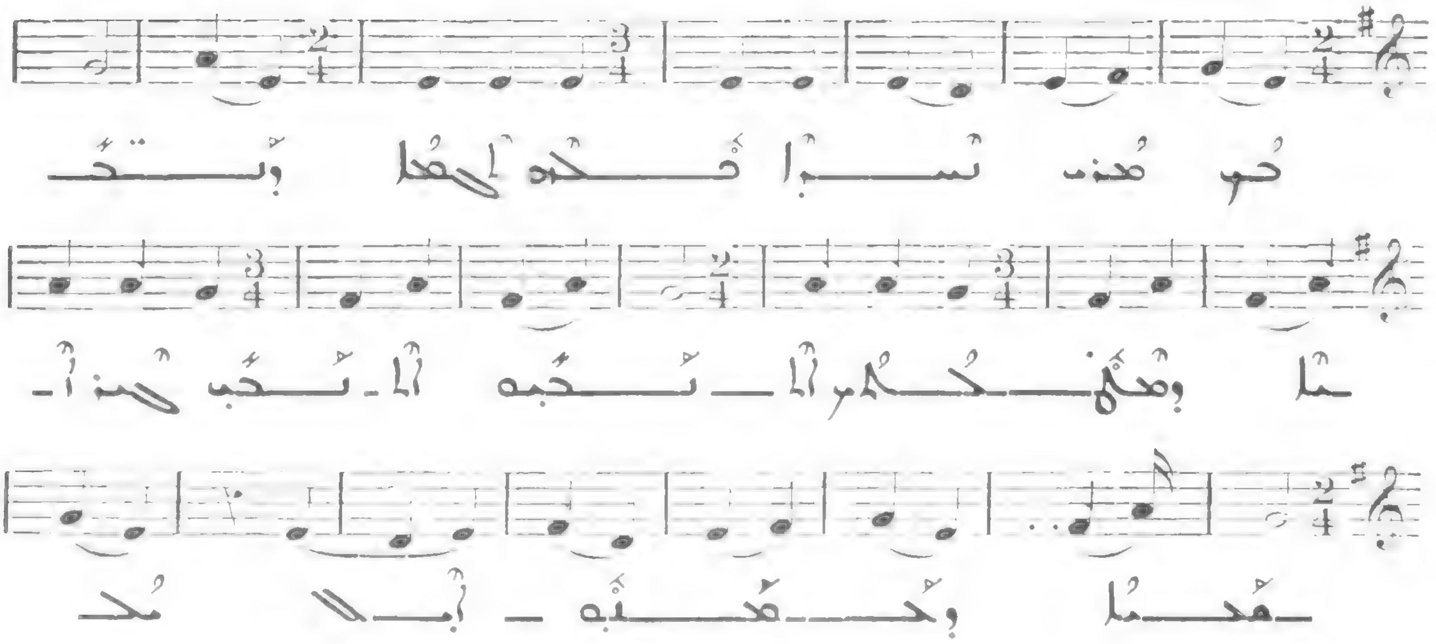


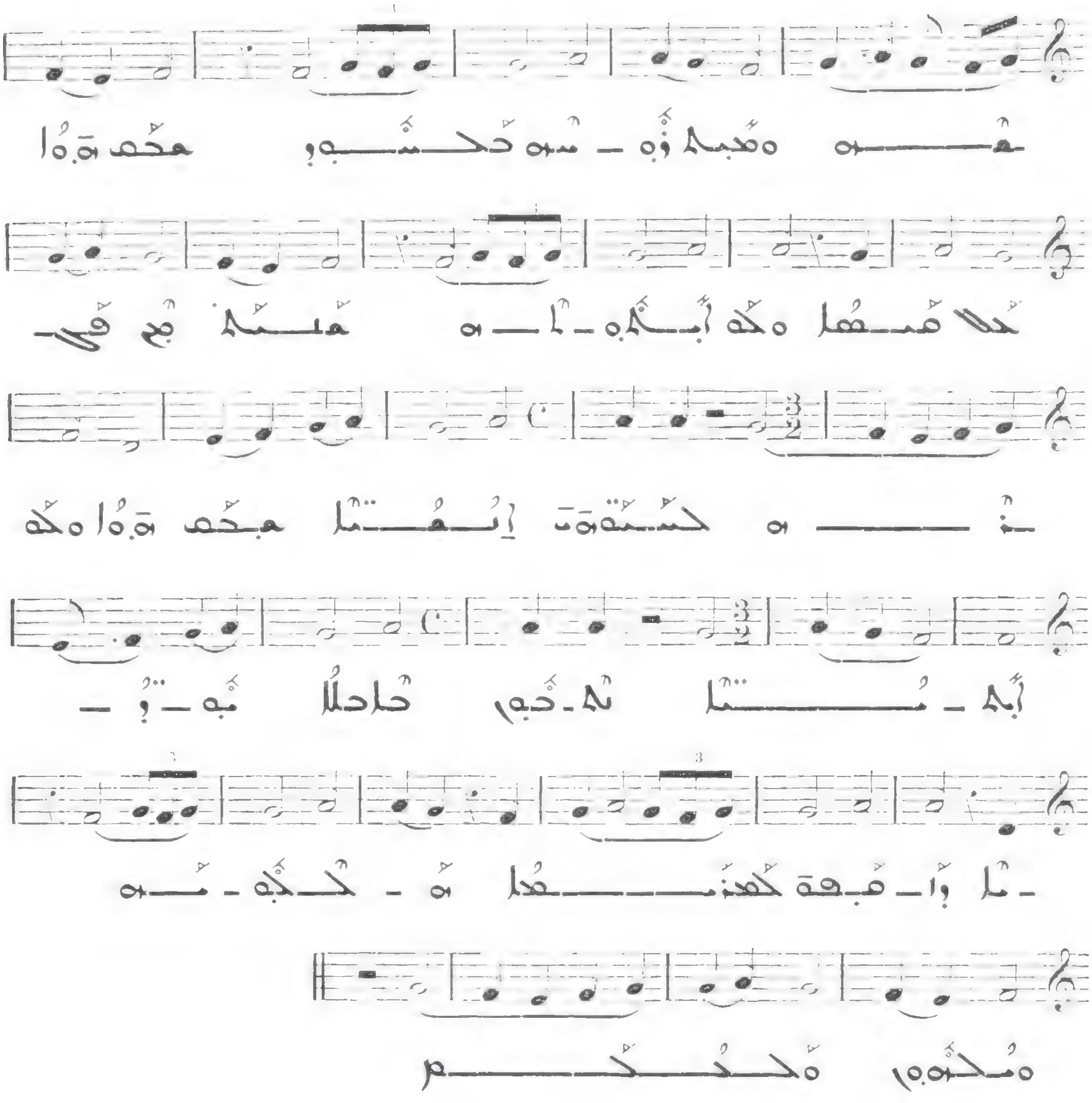
ܕ

187

Allegro moderato

II

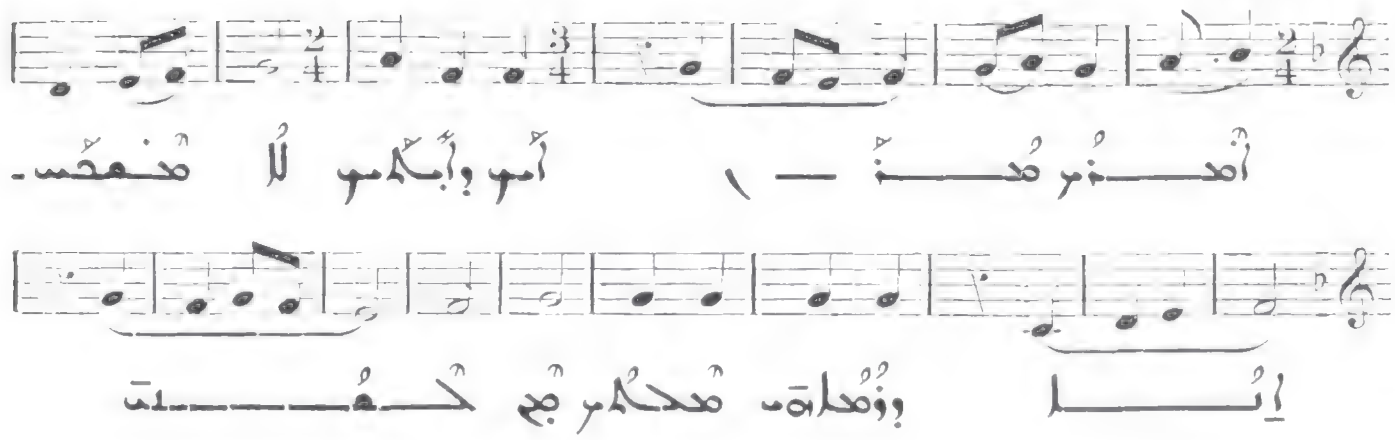


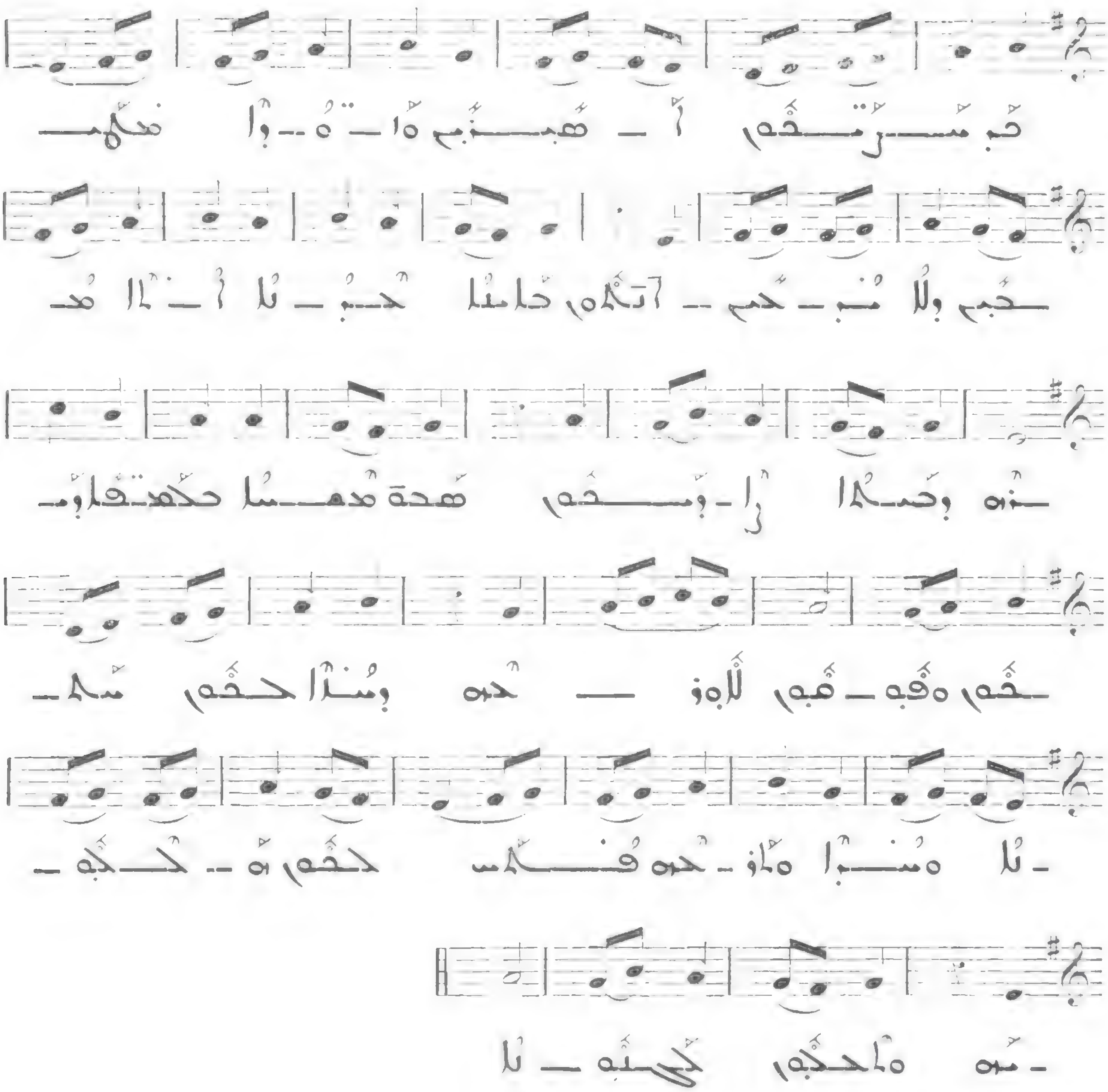


186 ܩ̈ܠܐ ܕܛܘܪ ܥܒܕ̈ܝܢ : ܐ

Allegretto

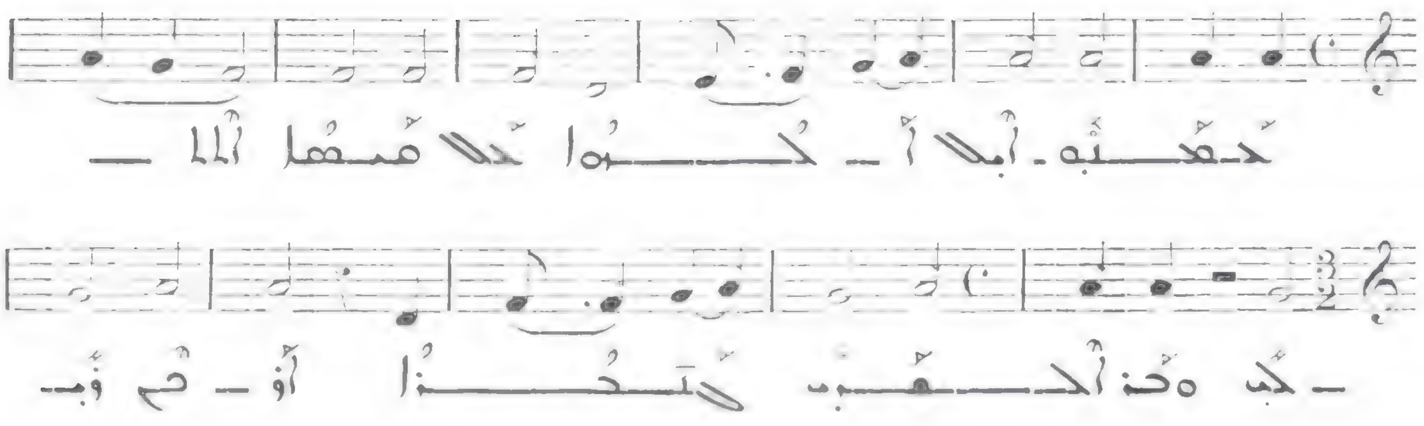
I

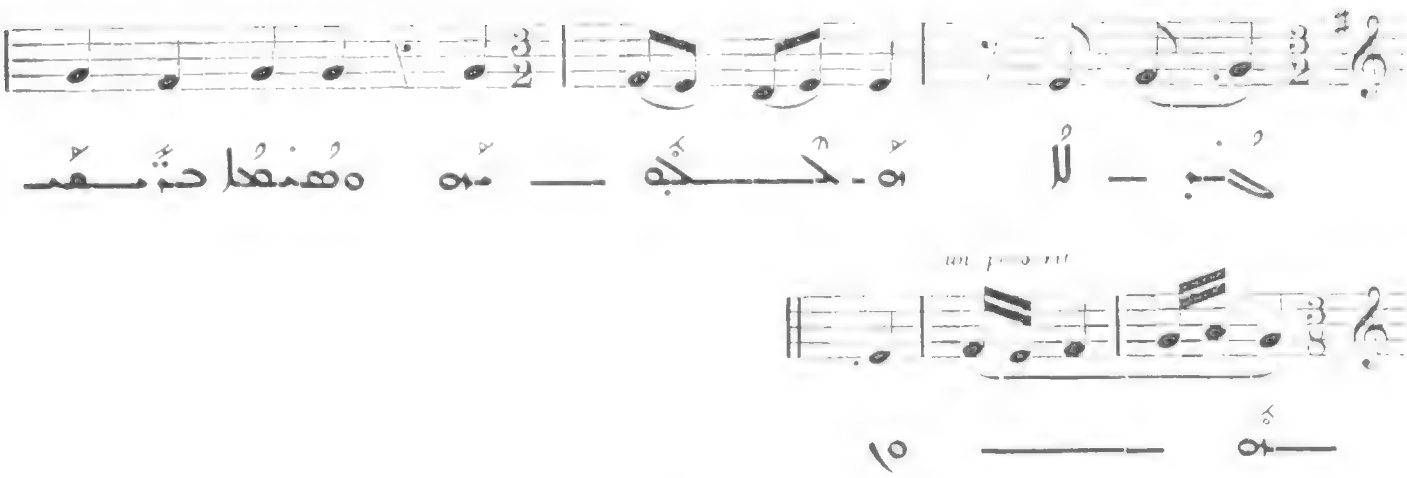




ܕܣܦܐ ܕܒܬܗ ܕܩܘܡܐ 185

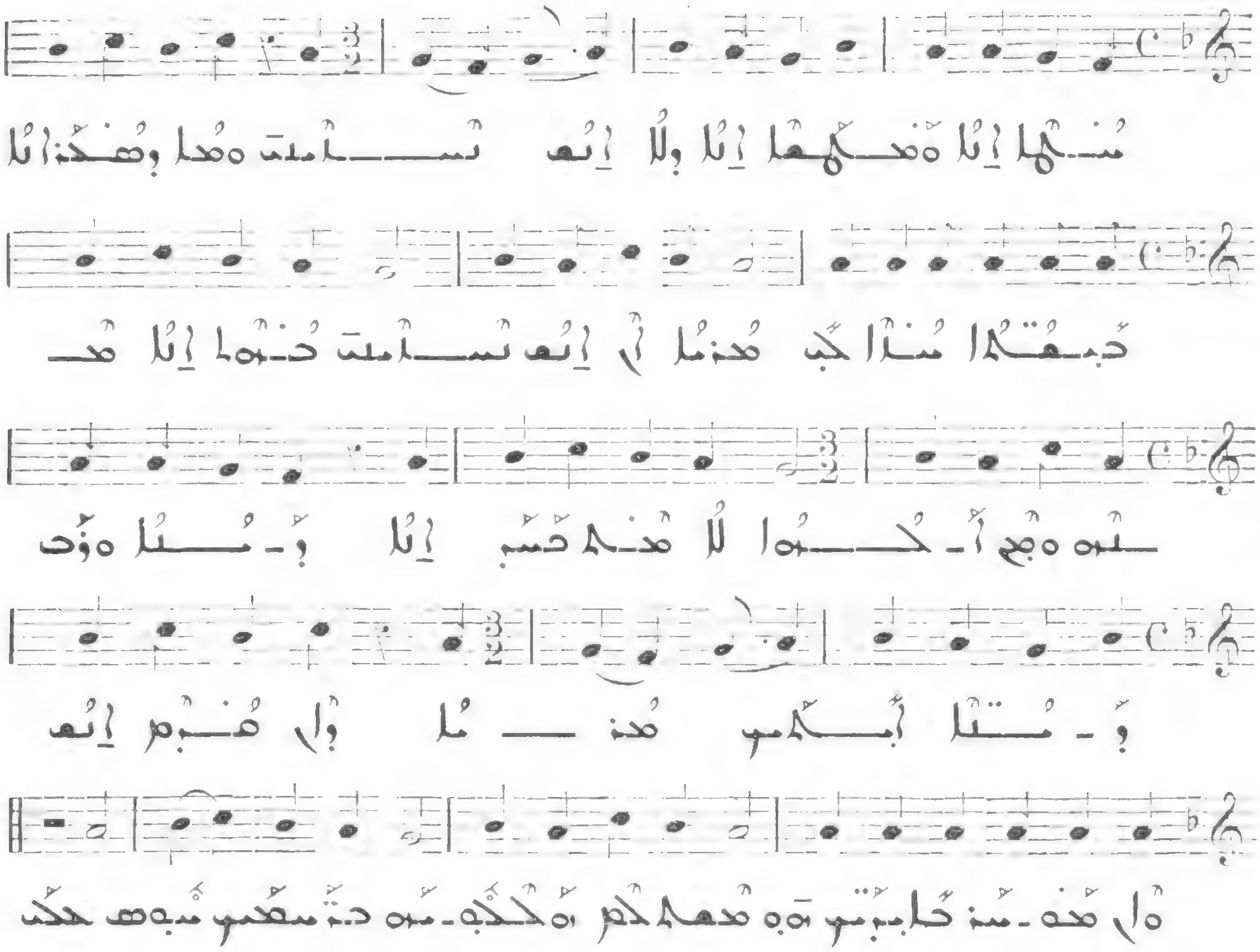
! All. moderato





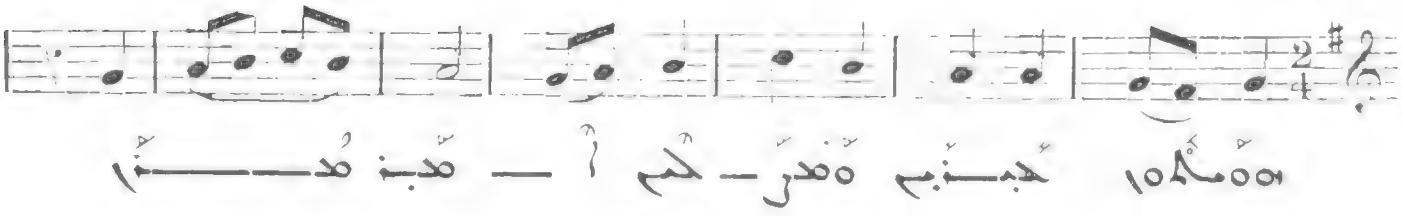
183 ܕܙܘܥܐ ܕܡܚܘ ܕܩܘܩܝܐ

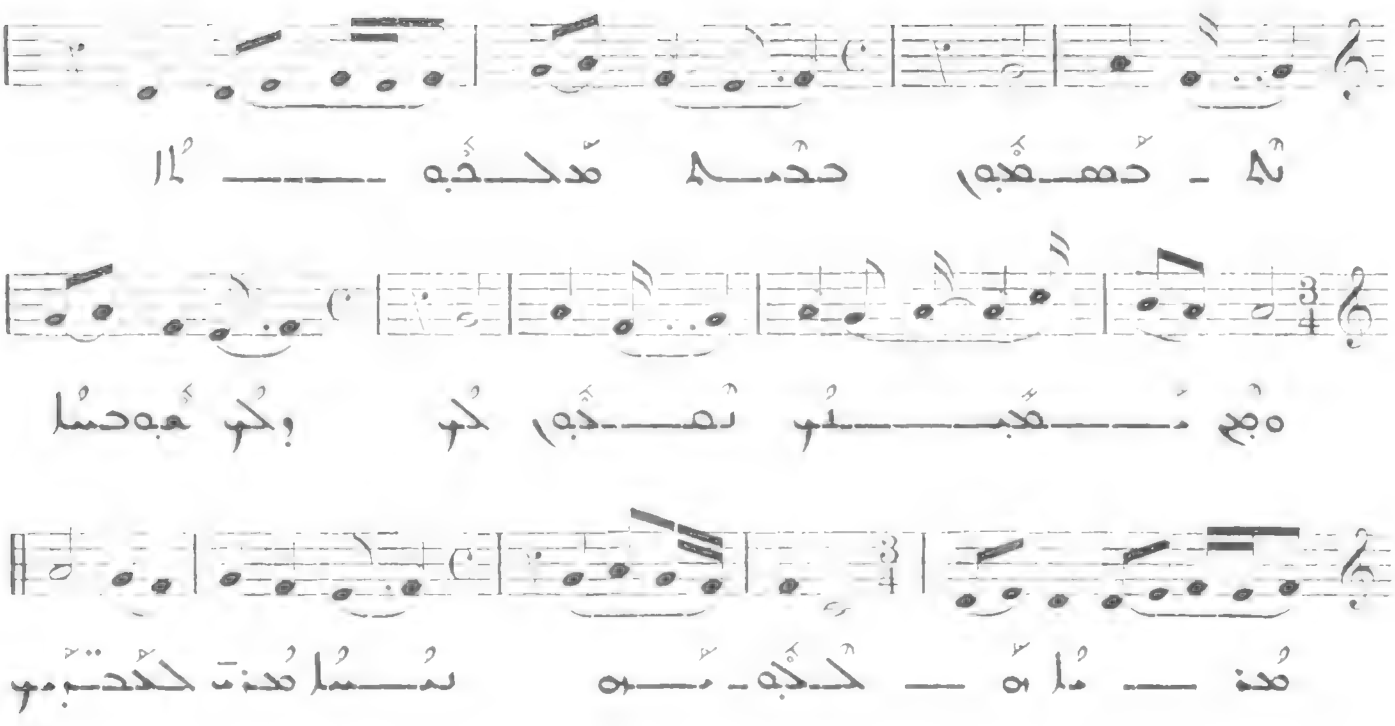
Allegro molto



184 ܕܐܘܫܢܐ ܕܡܚܘ ܕܩܘܩܝܐ

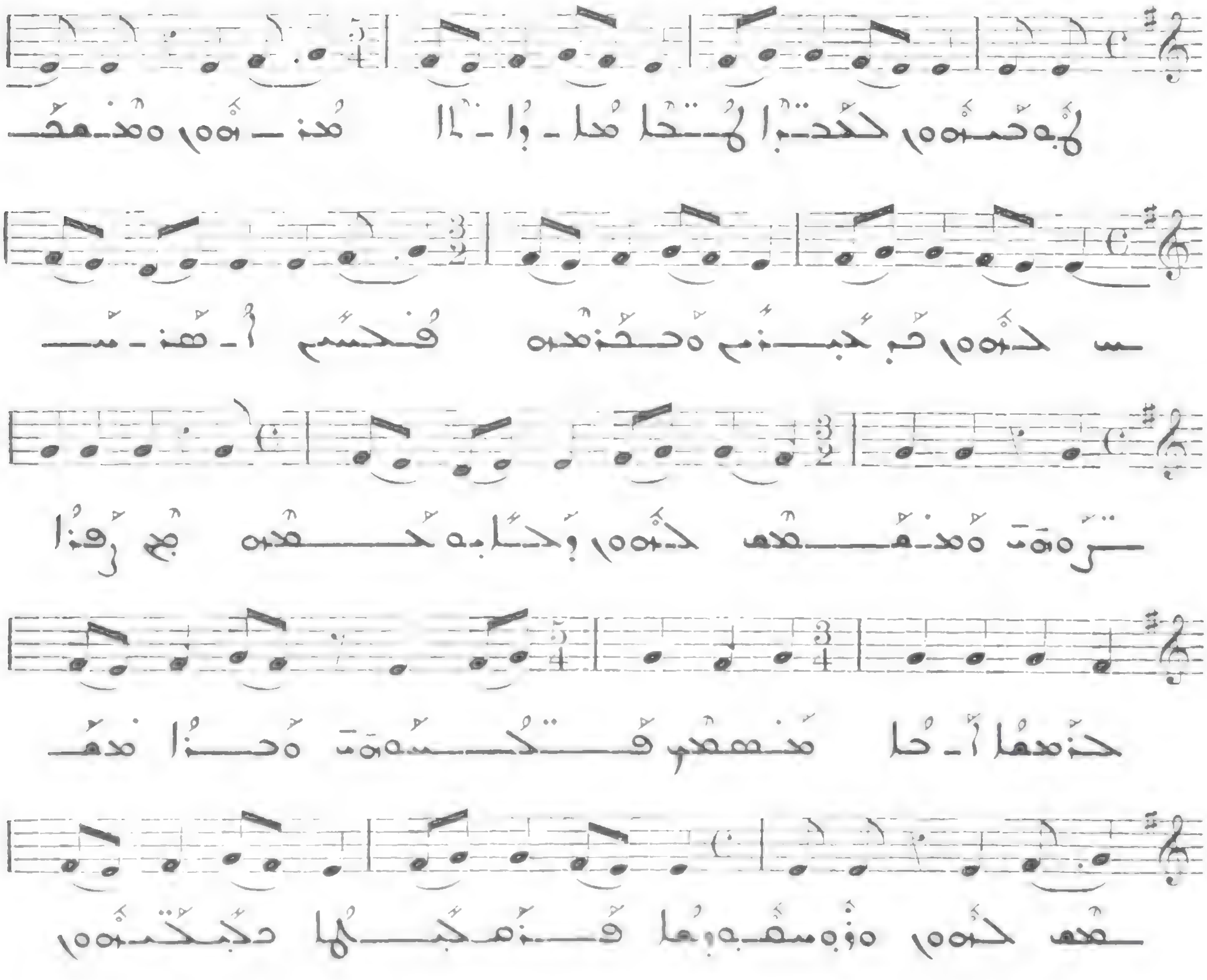
Andantino

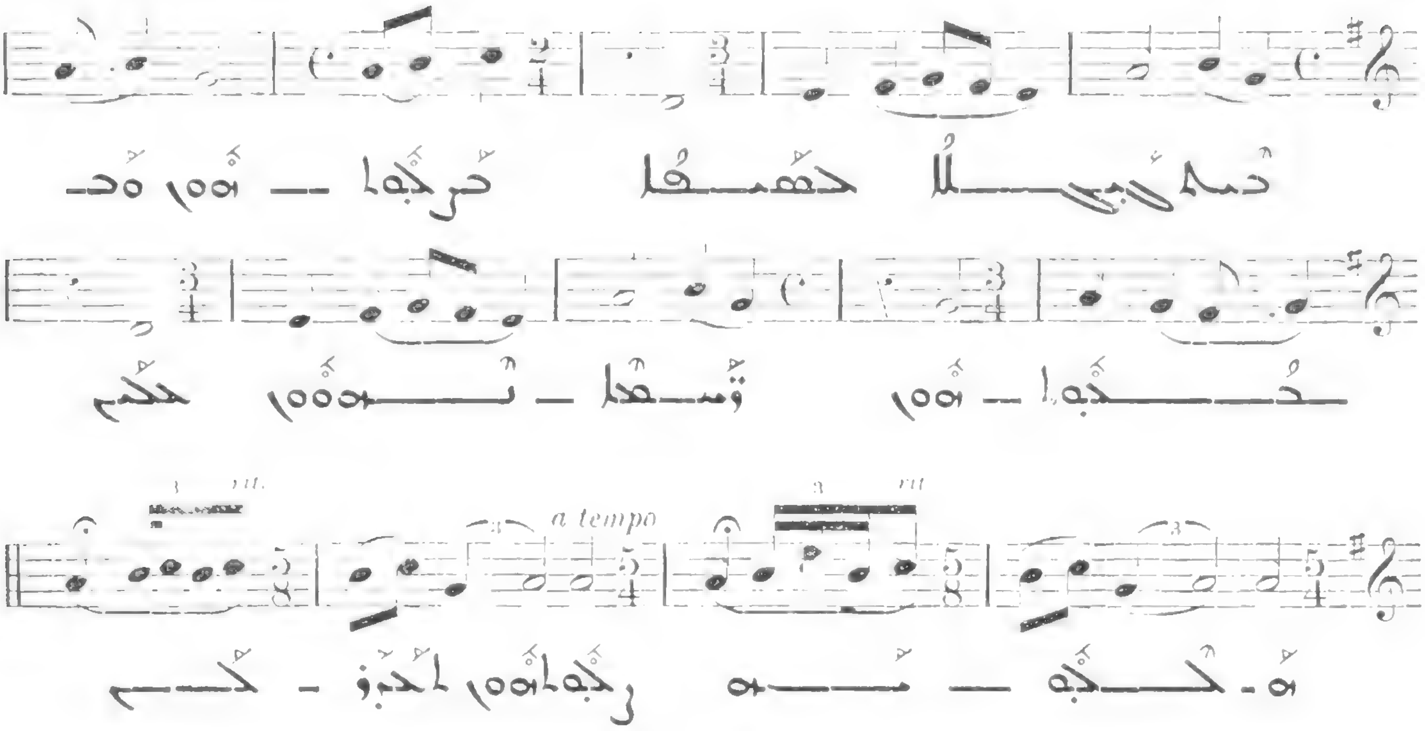




182

Andantino



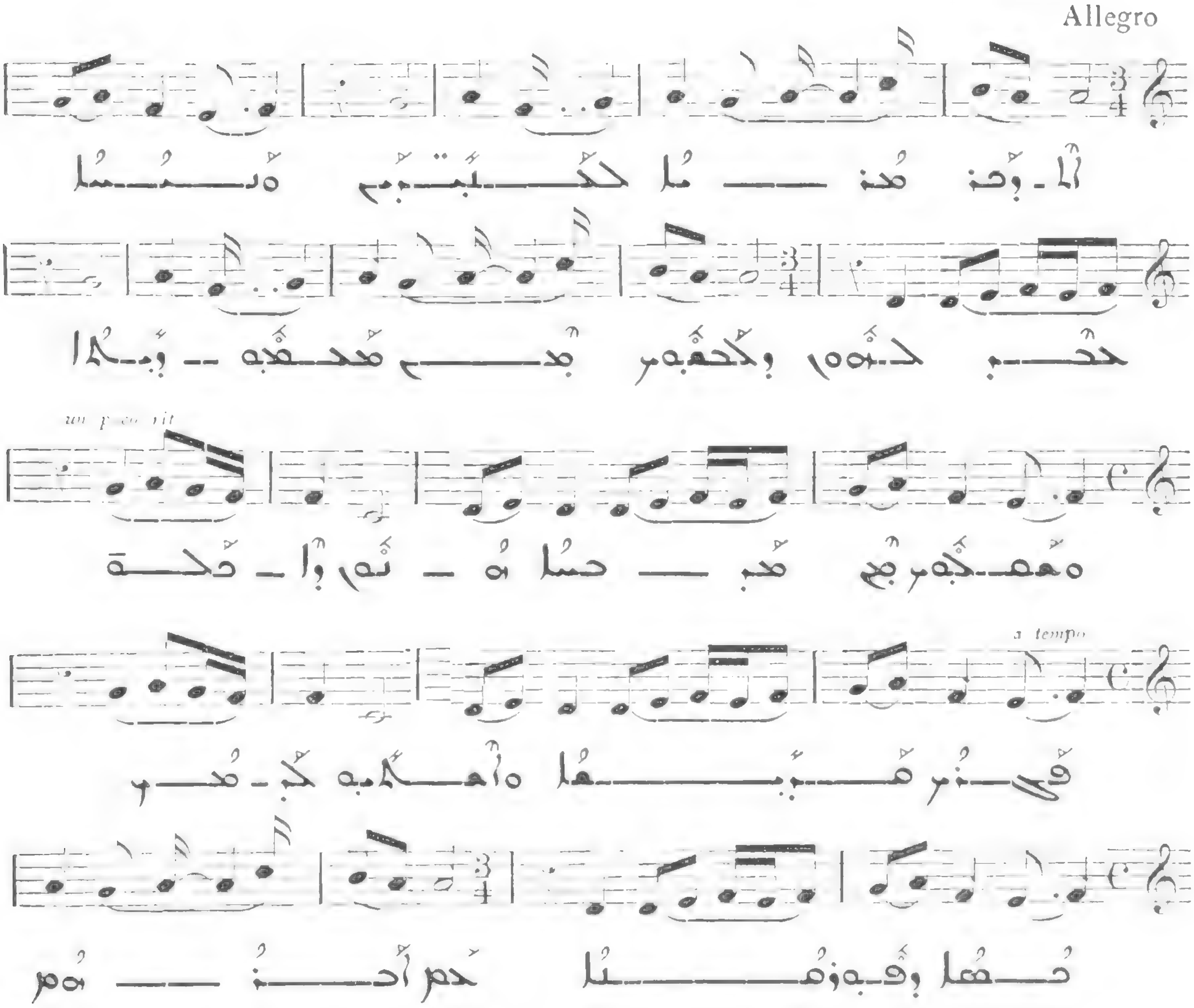


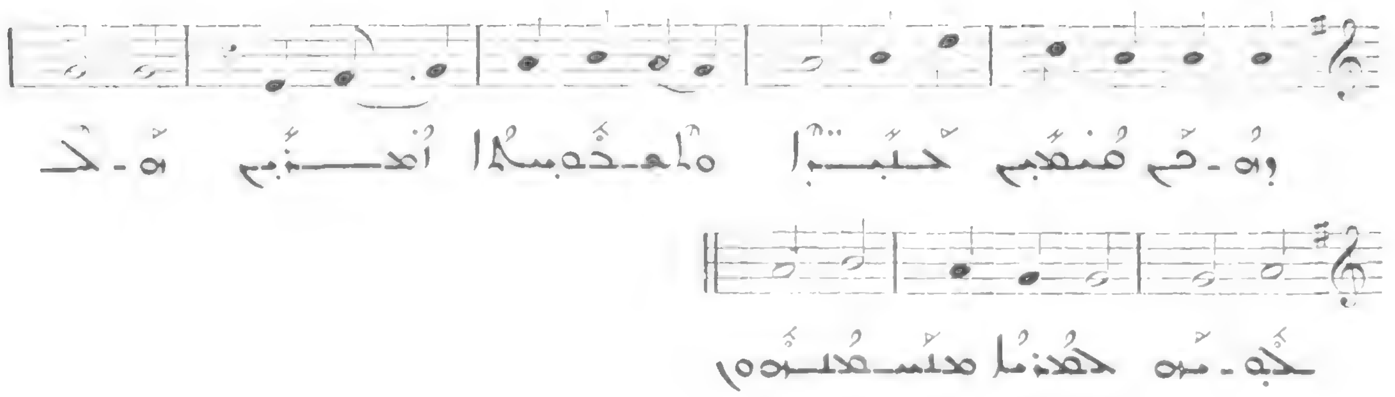
ܡܫܒܚܐ ܒܡܝܠܝܐ ܕܝܠܗ ܕܩܘܡܐ

181

Allegro

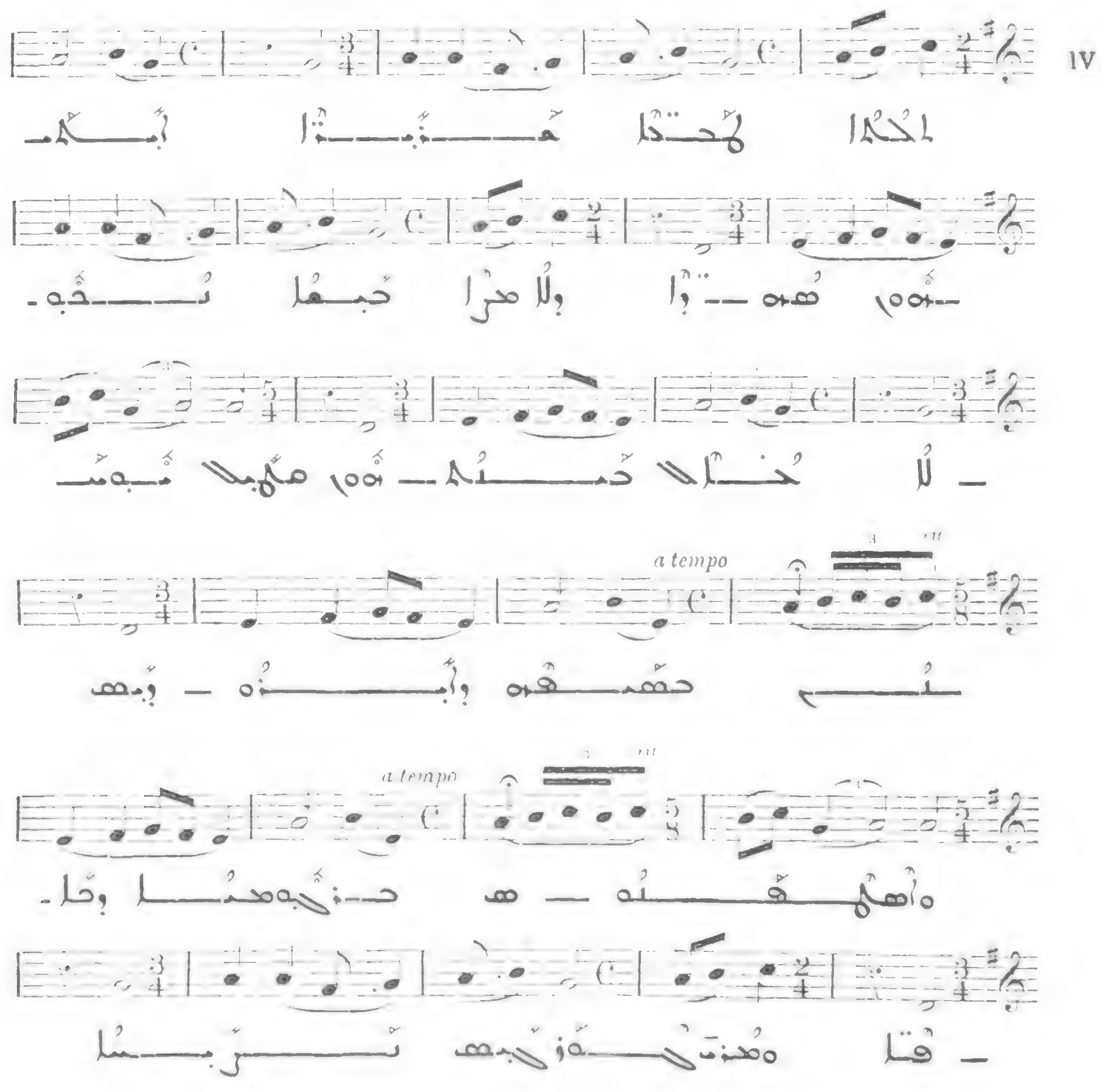
VI

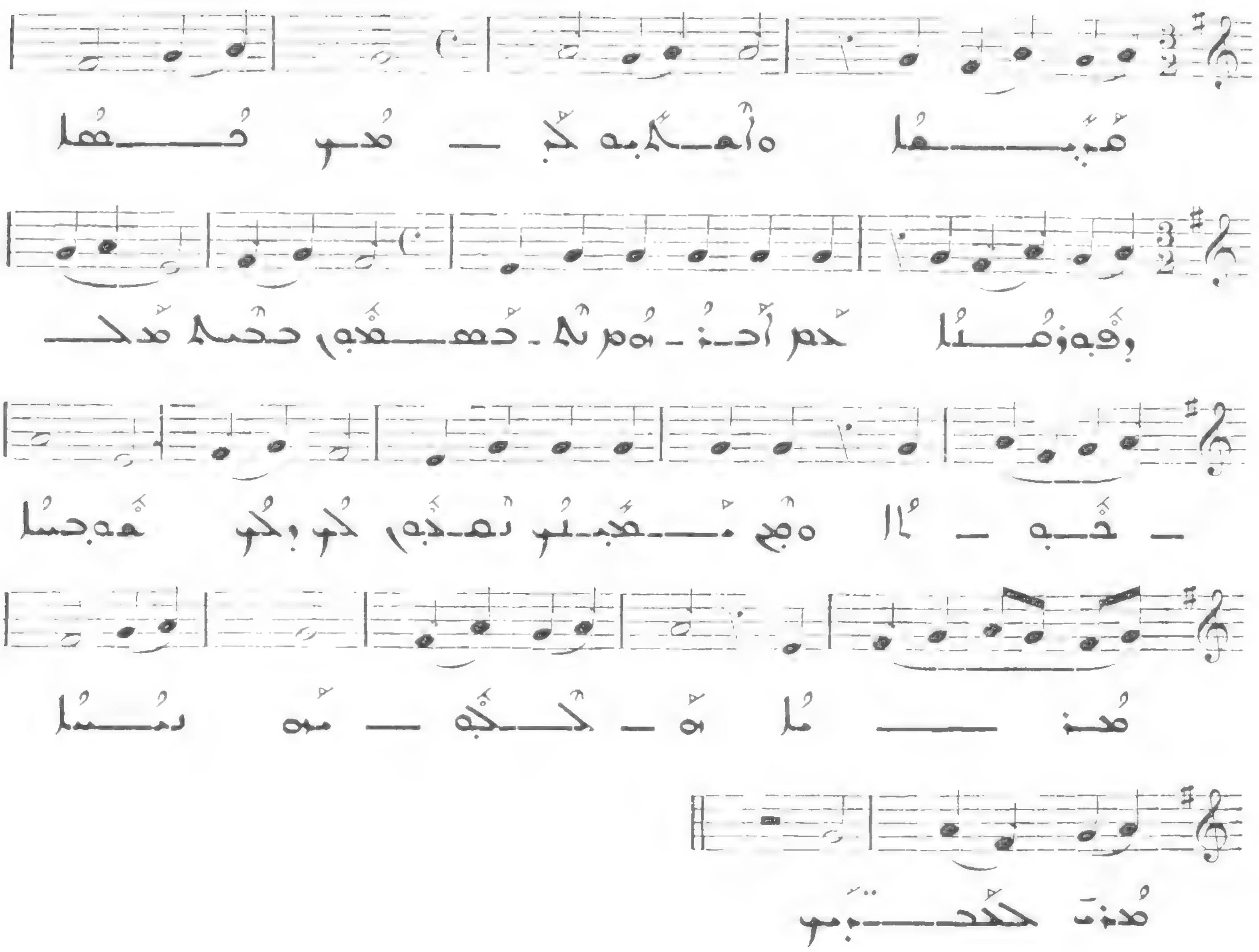




ܡܫܝܚܐ ܕܒܝܬܐ ܕܡܠܘ ܕܩܘܡܐ 180

Allegro moderato

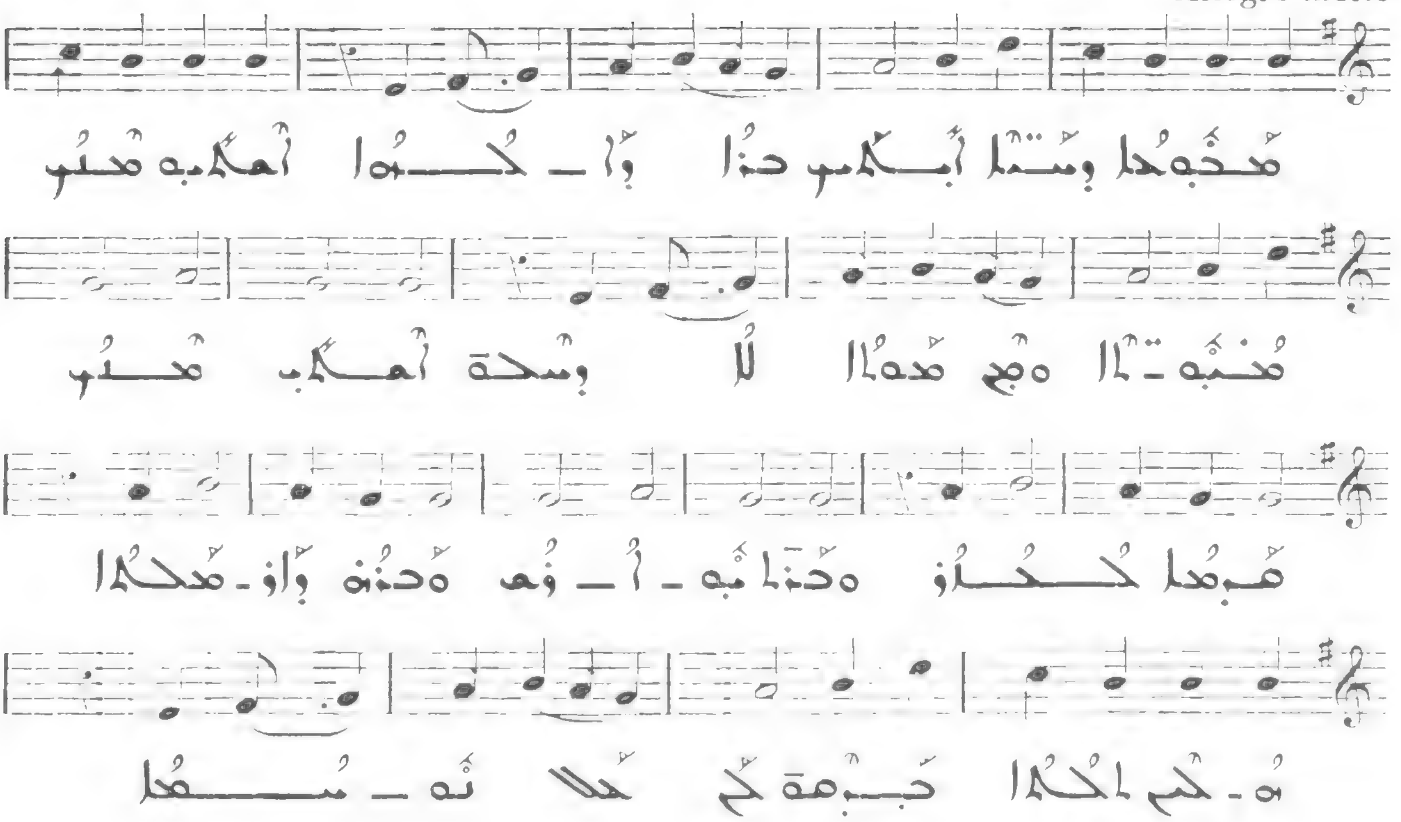


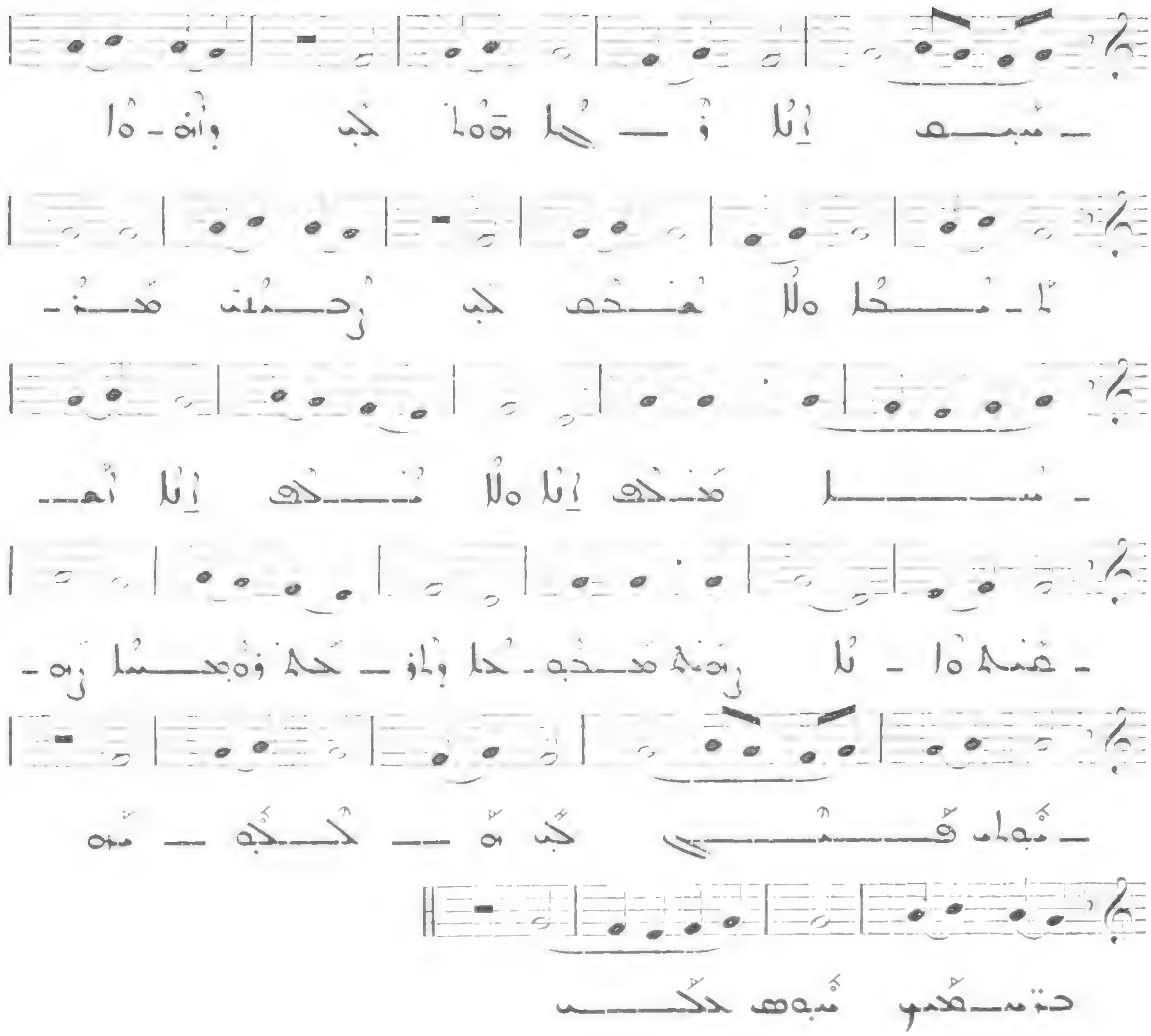


179

Allegro molto

VIII



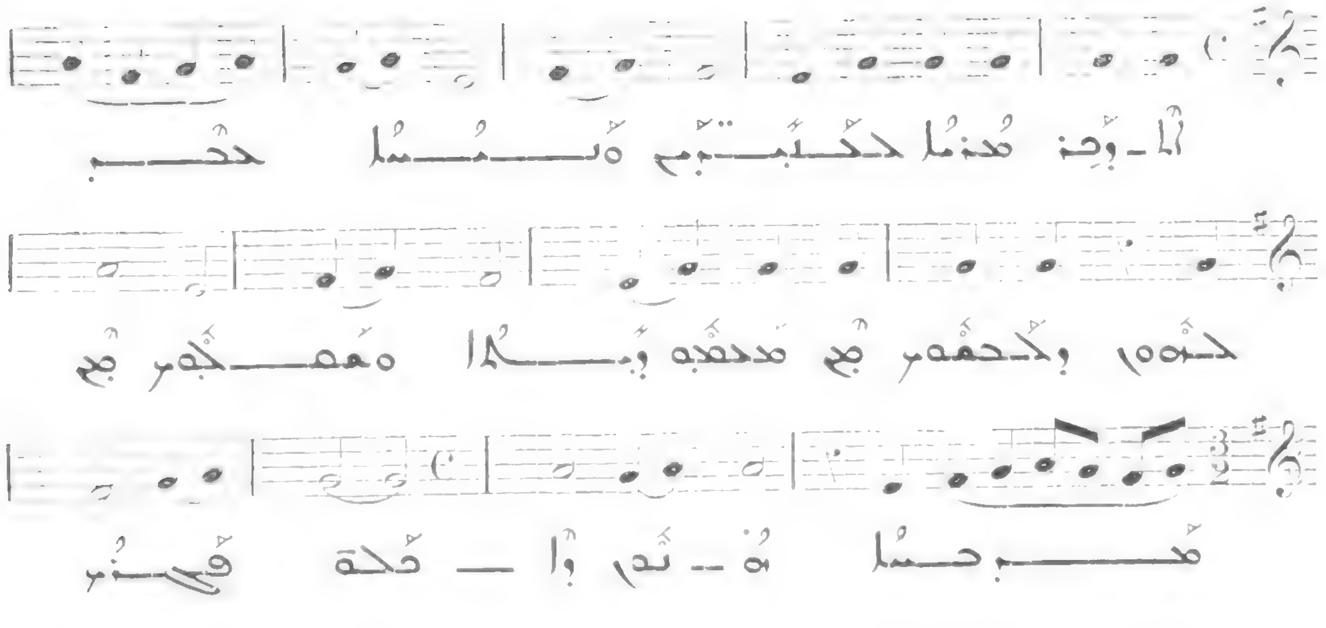


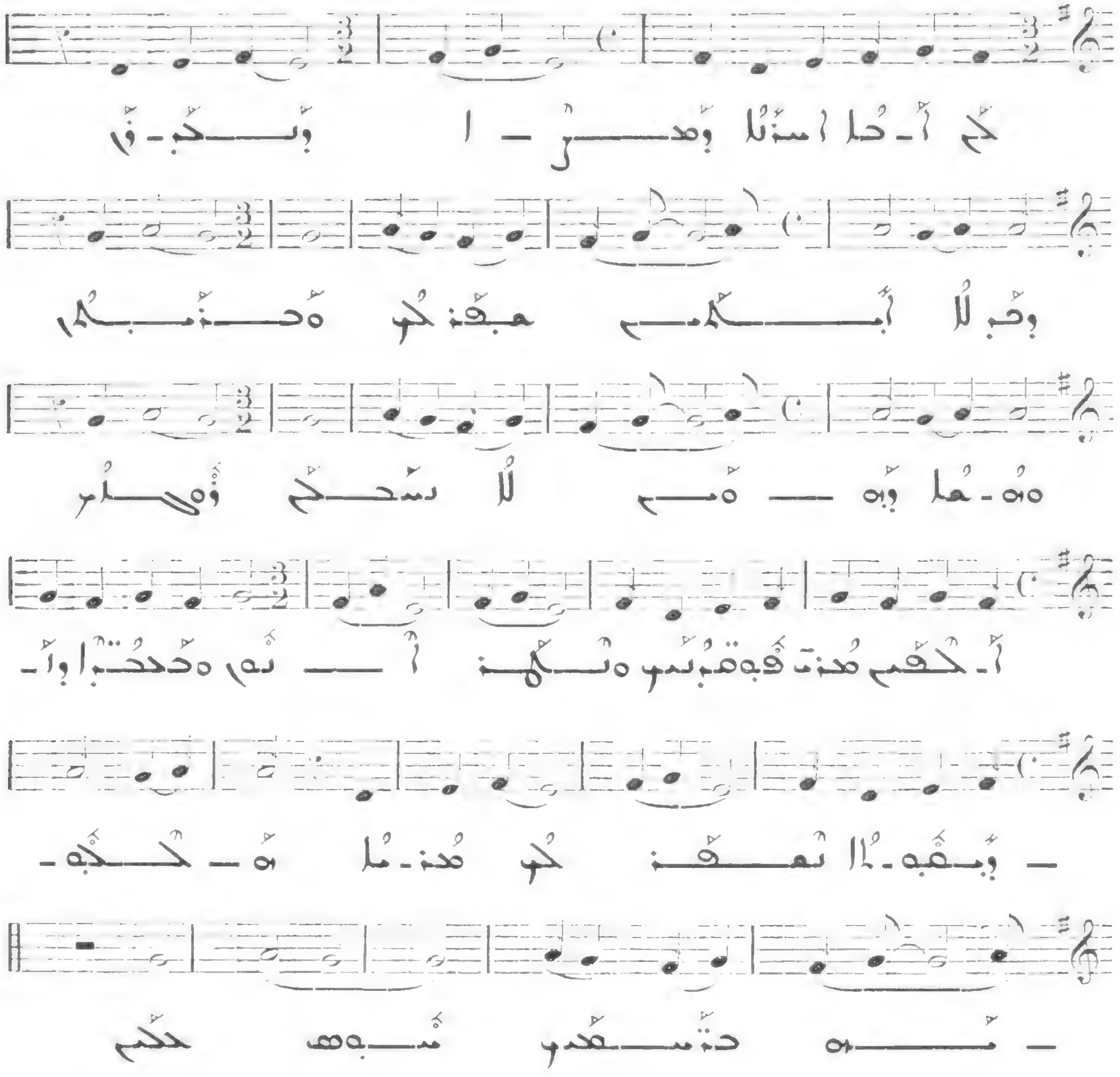
ı

178

Allegro

VII



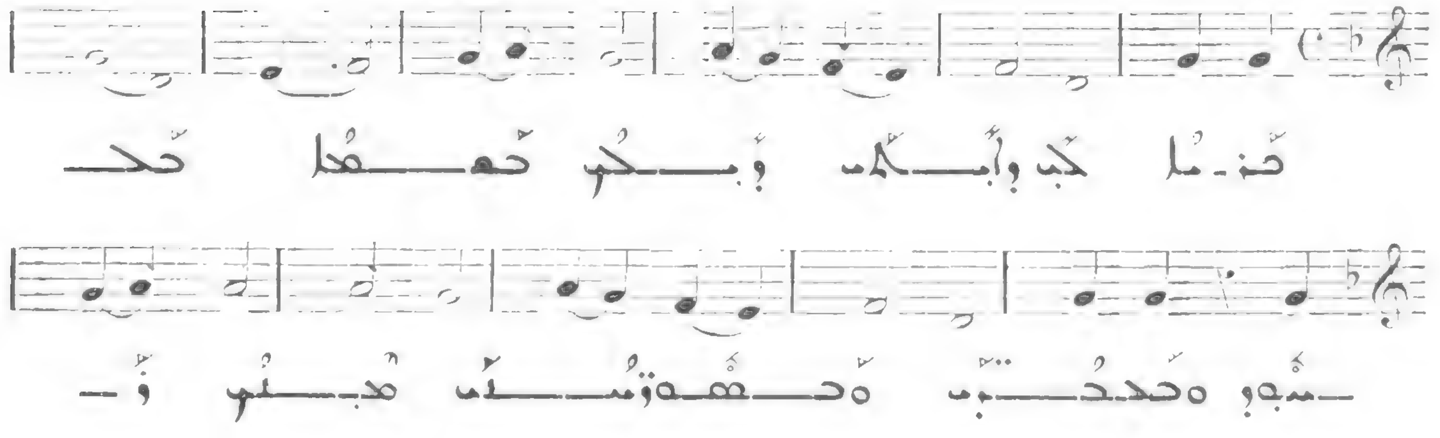


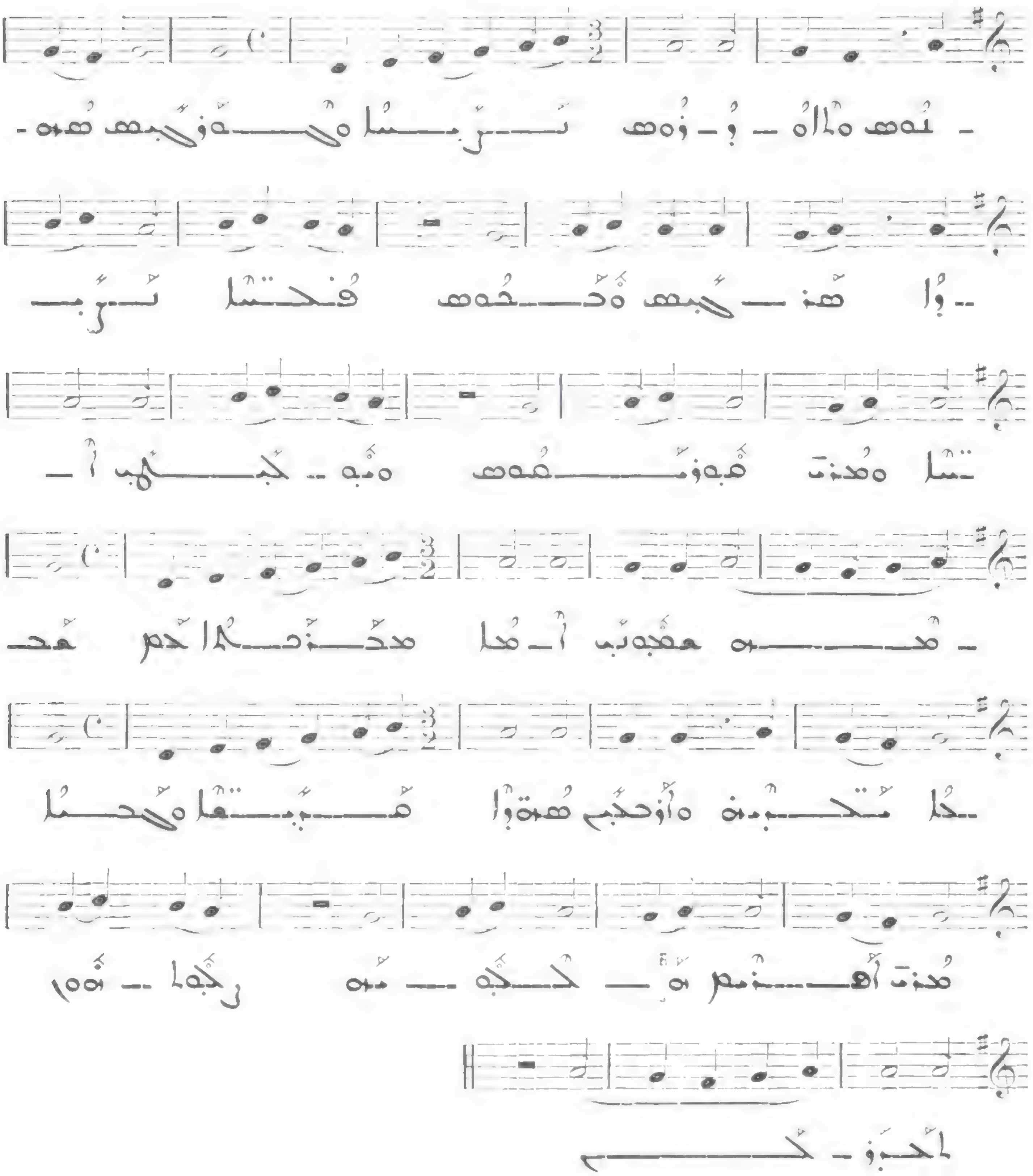
o

177

All. molto

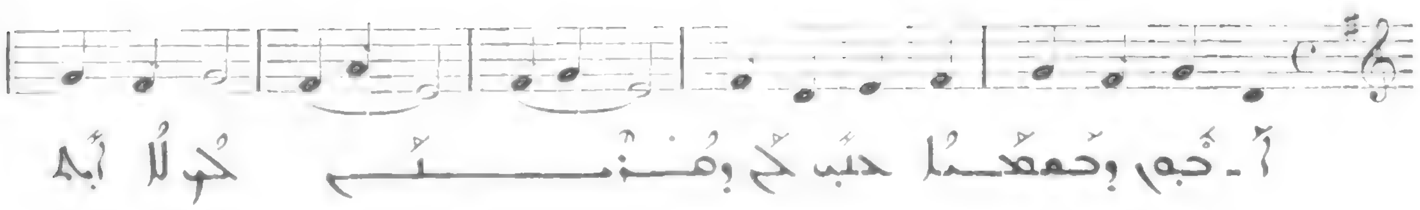
VI

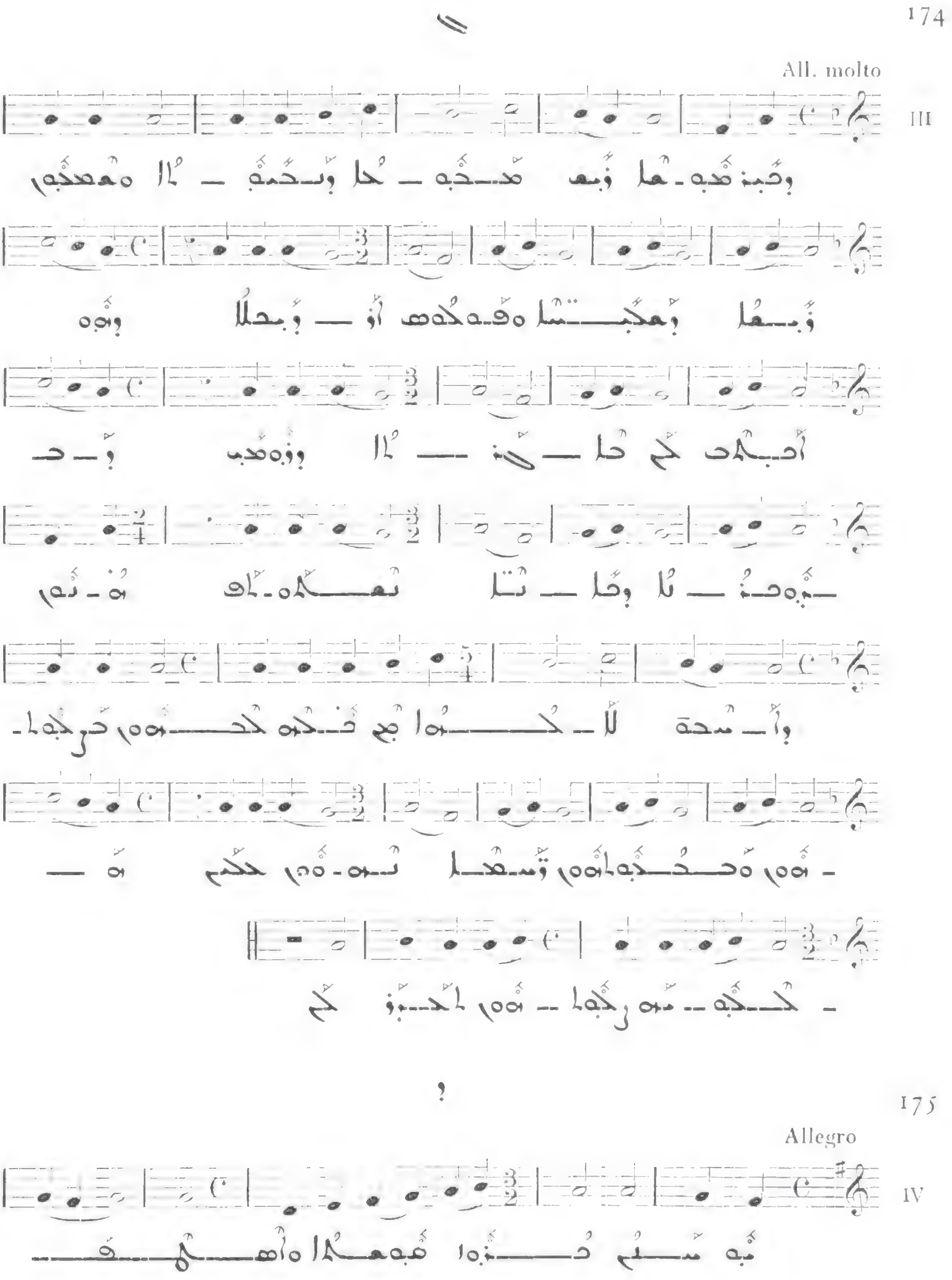


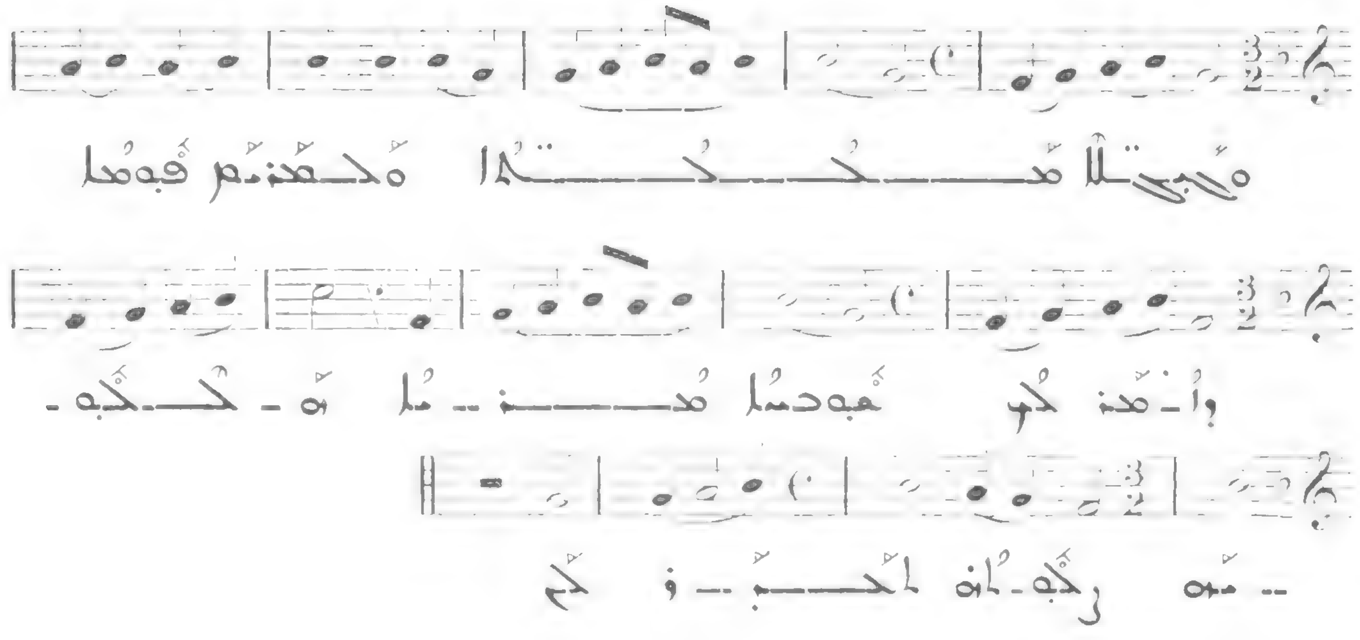


ܗ 176

Allegro molto

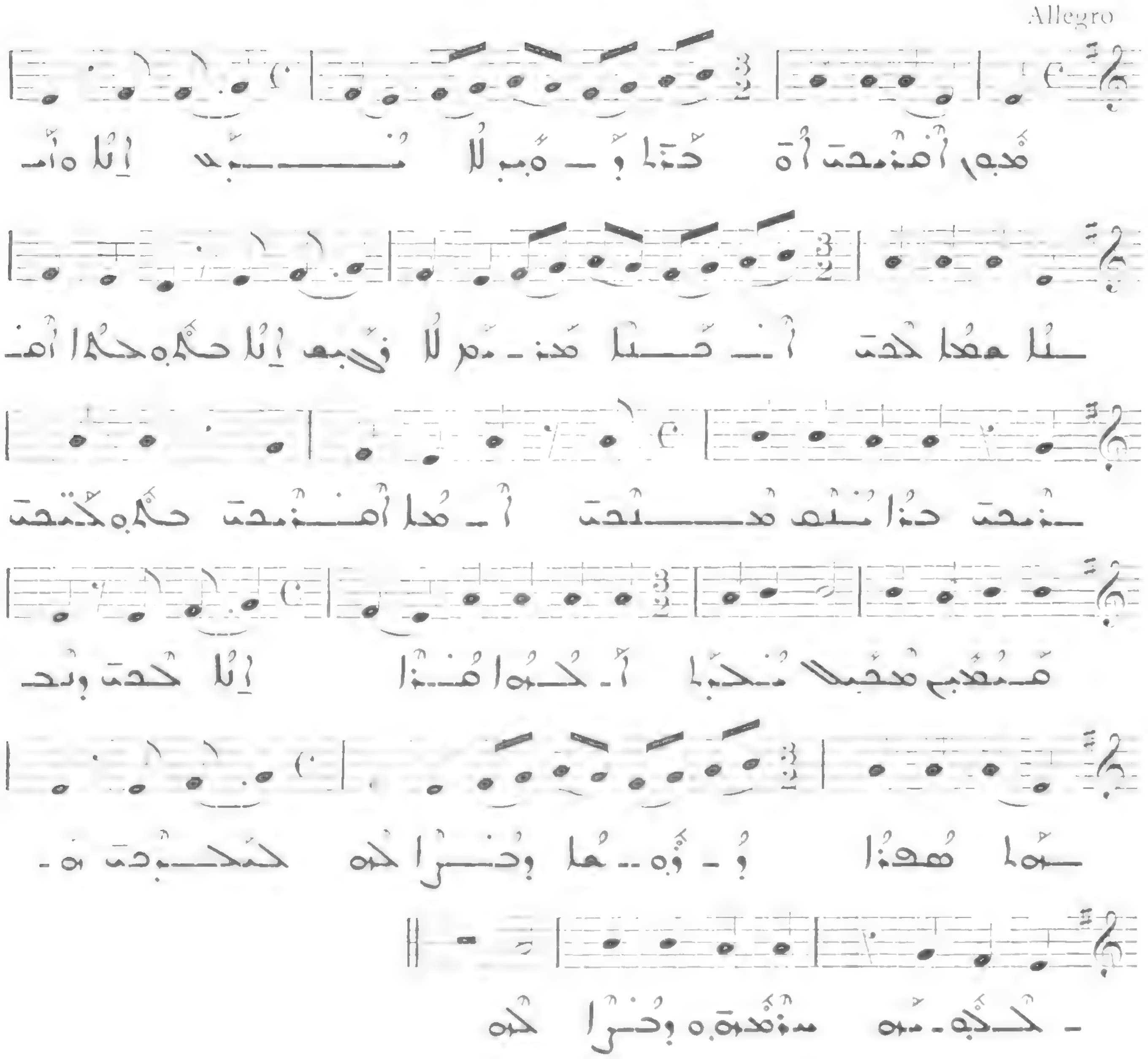


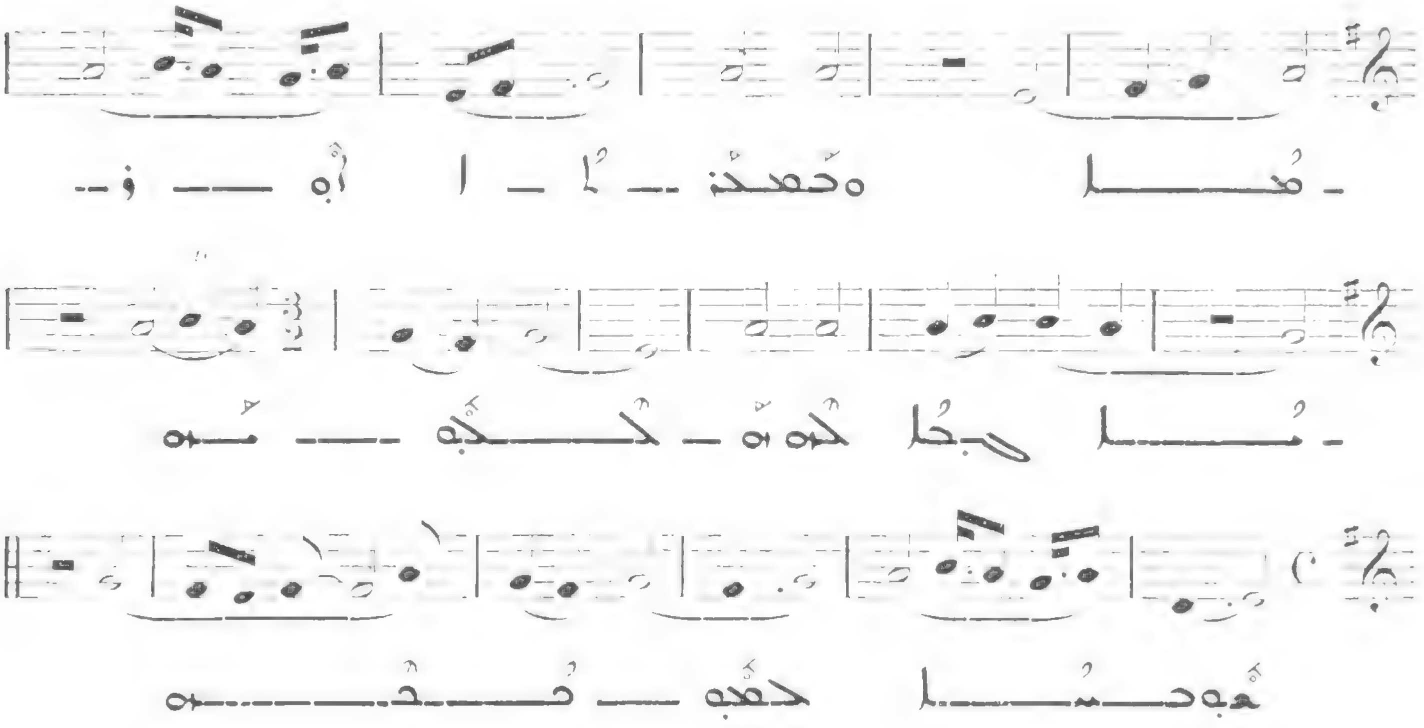

174
All. molto
III
175
Allegro
IV



173

II



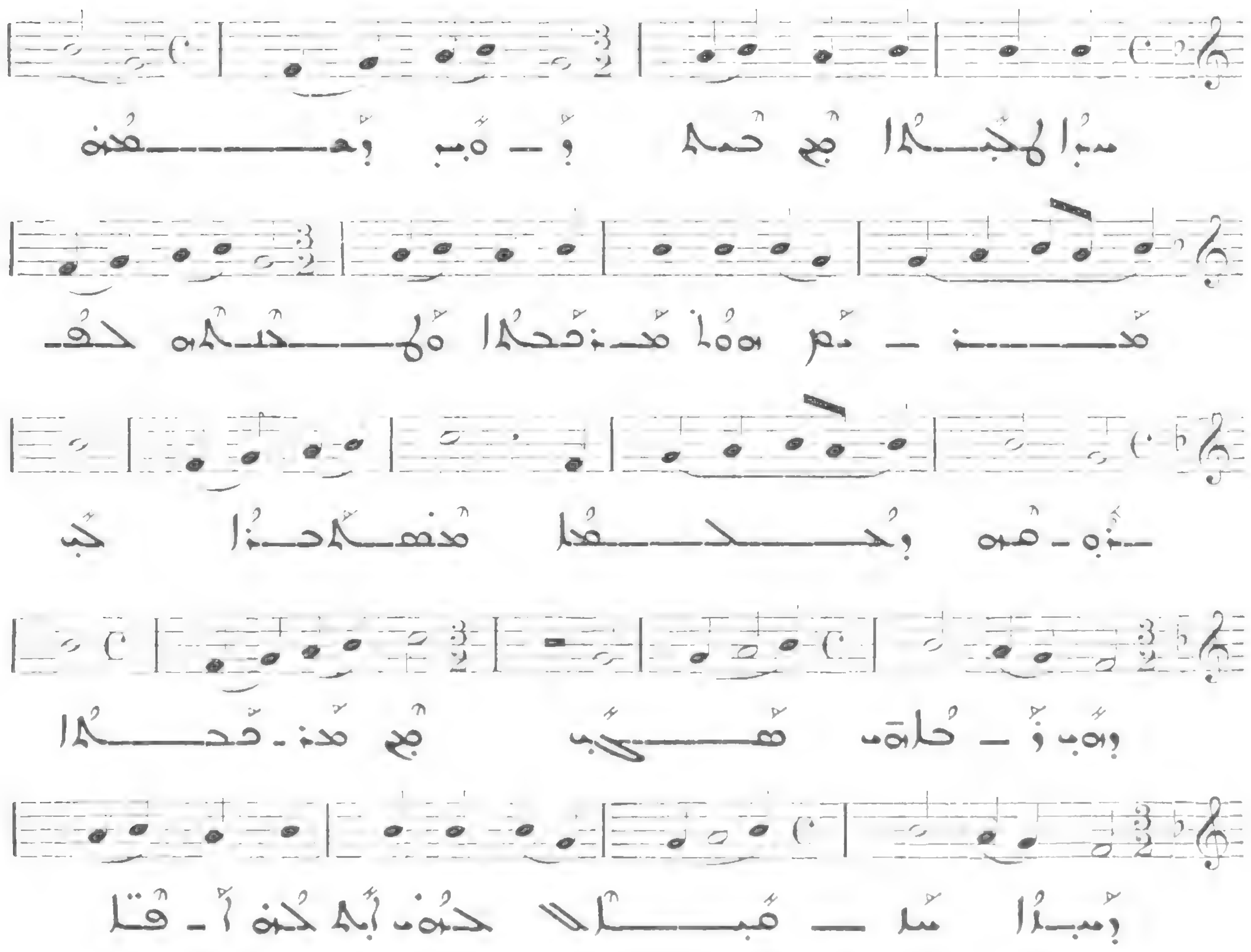


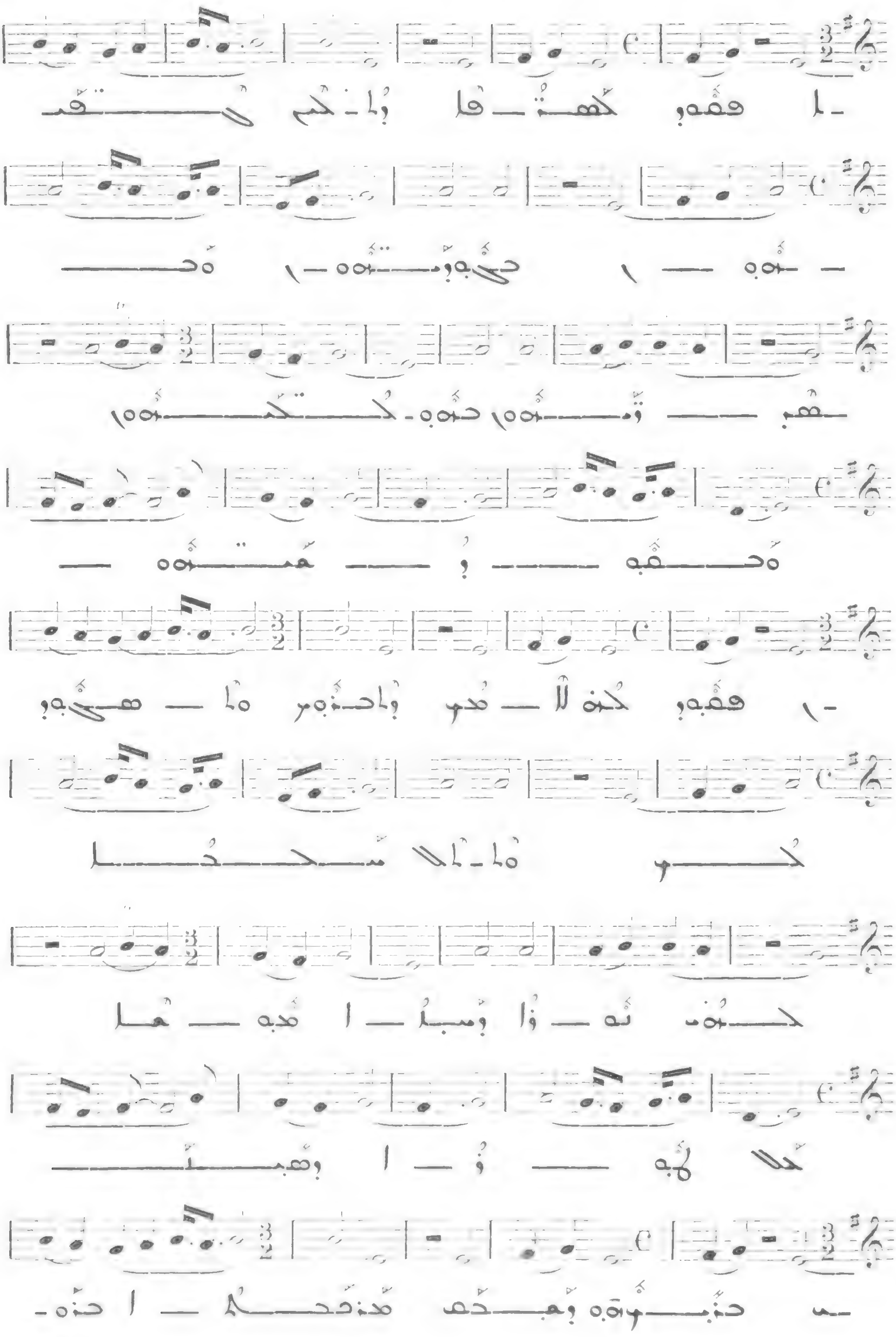
ܩܠܐ ܕܩܘܡܐ : ܐ

172

All. molto

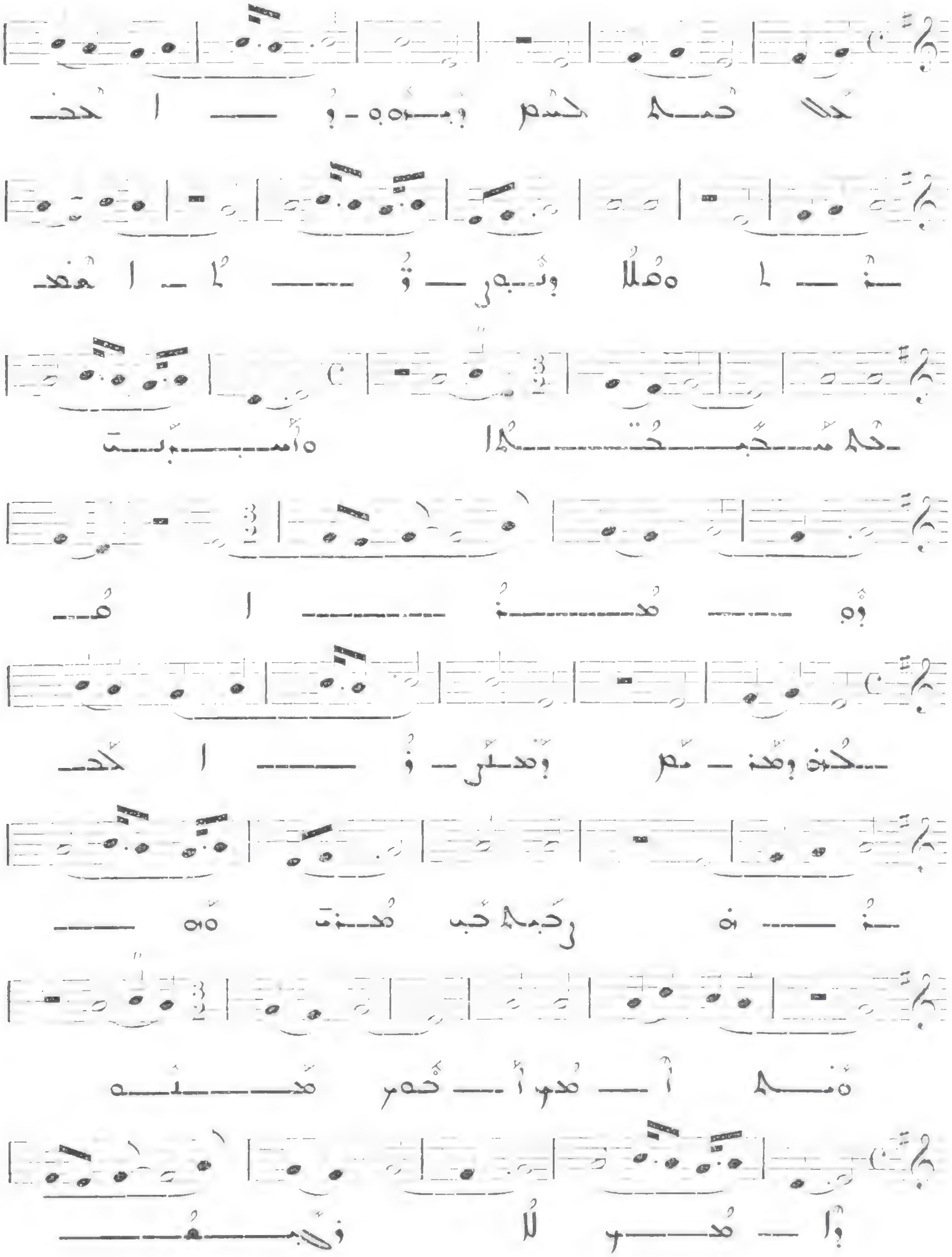
I





ܡܥܡܕܢܘܬܐ ܠܘ̈ܝܐ ܕܟܠ ܩܘܡ ܒܟܠܗܘܢ 171

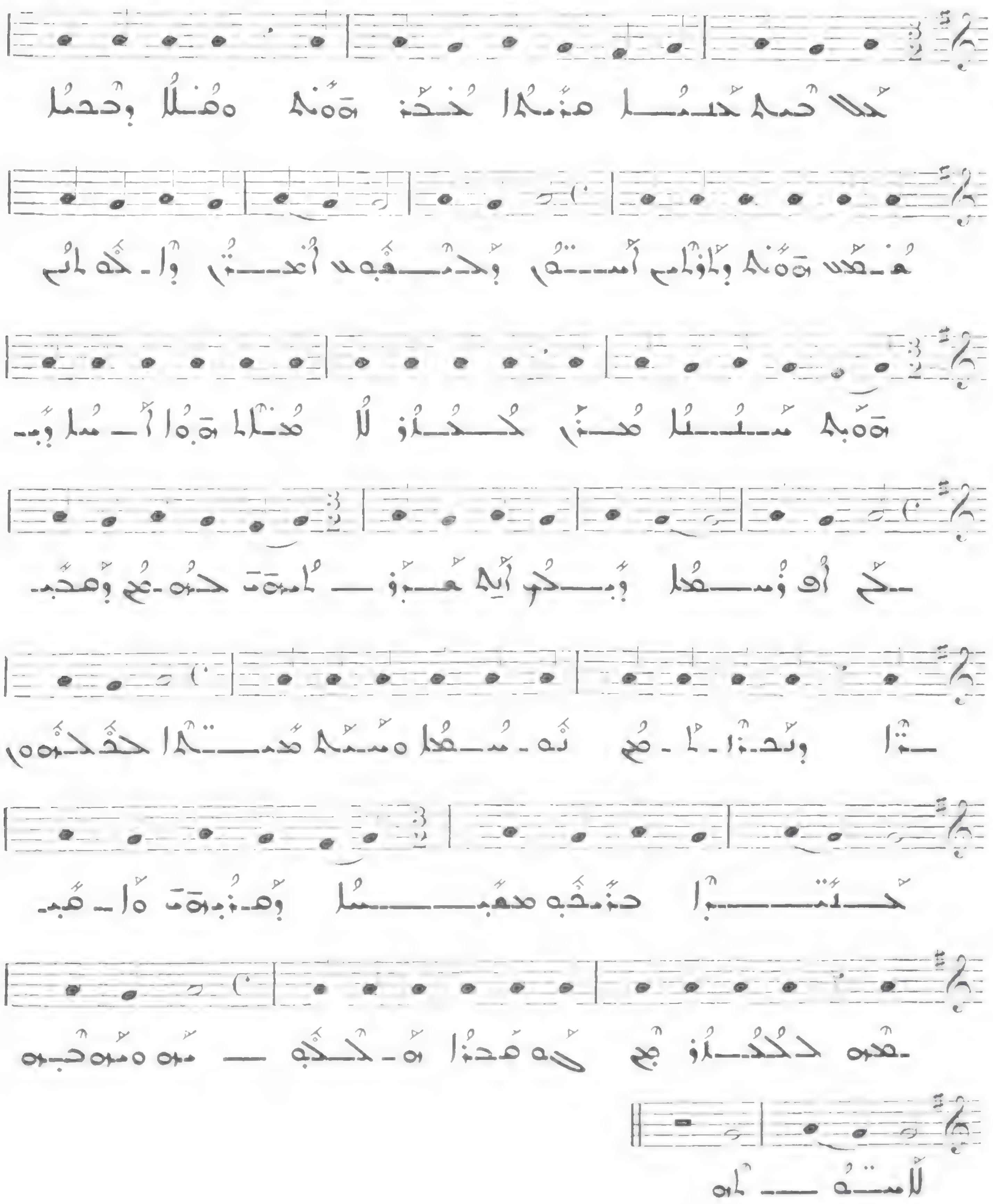
All. molto

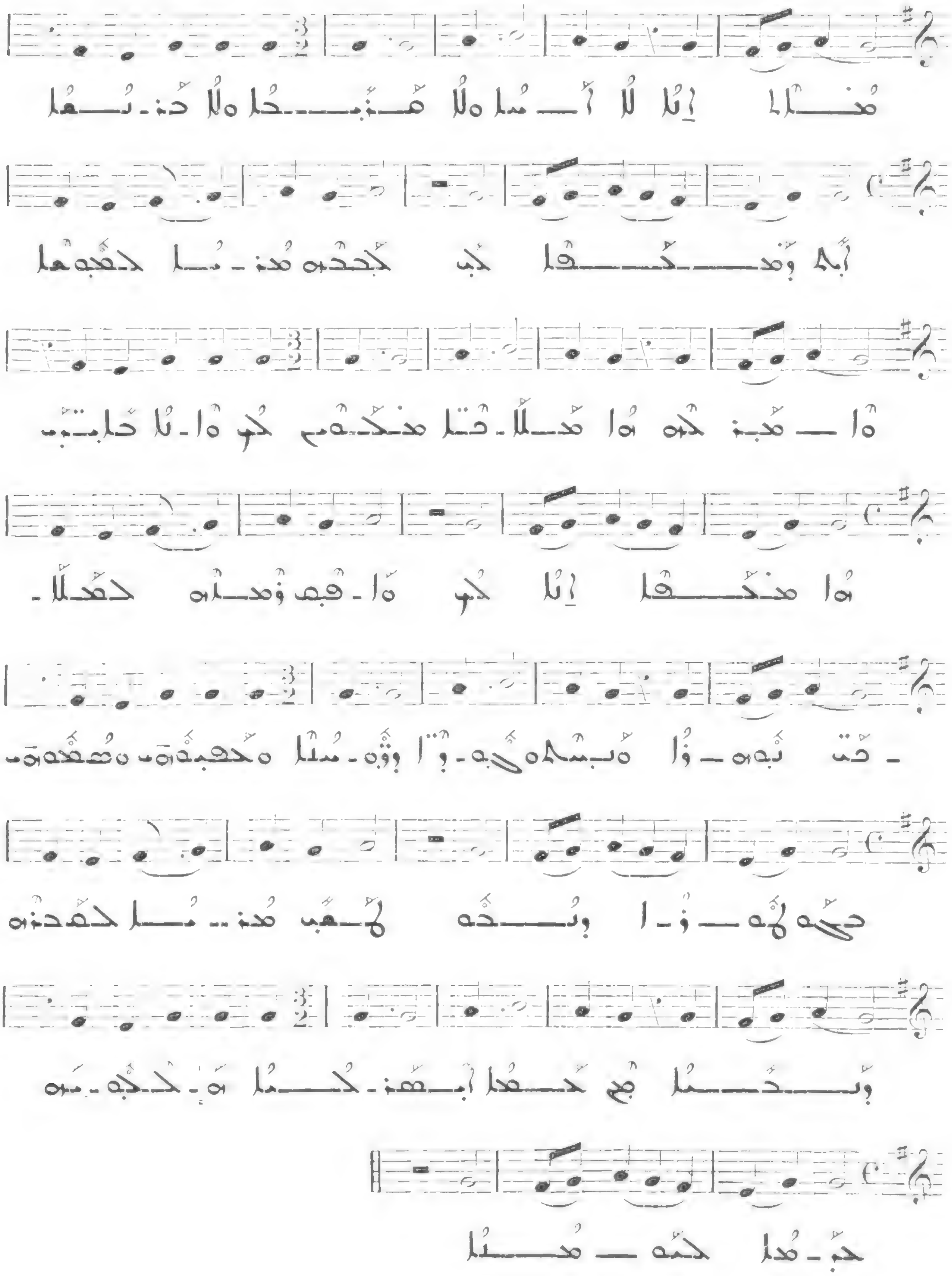


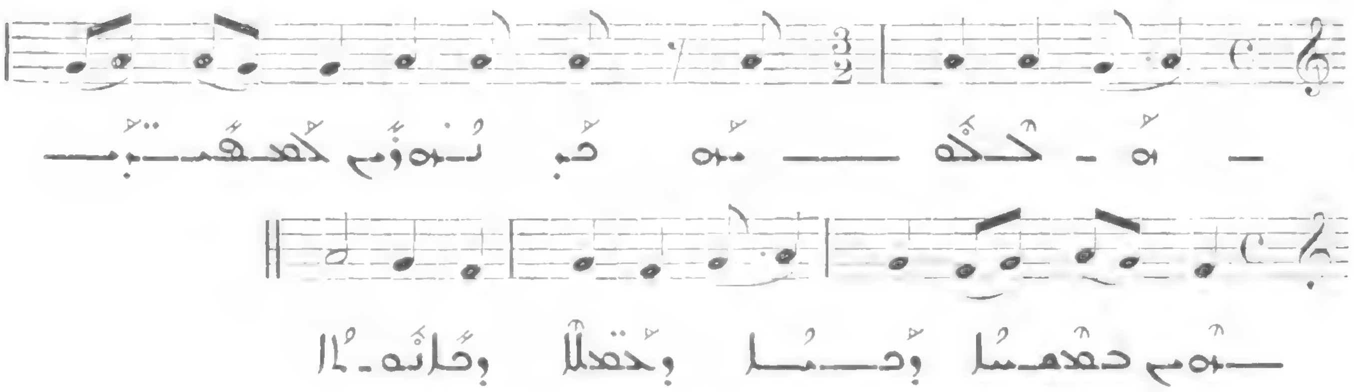
170

Allegro molto

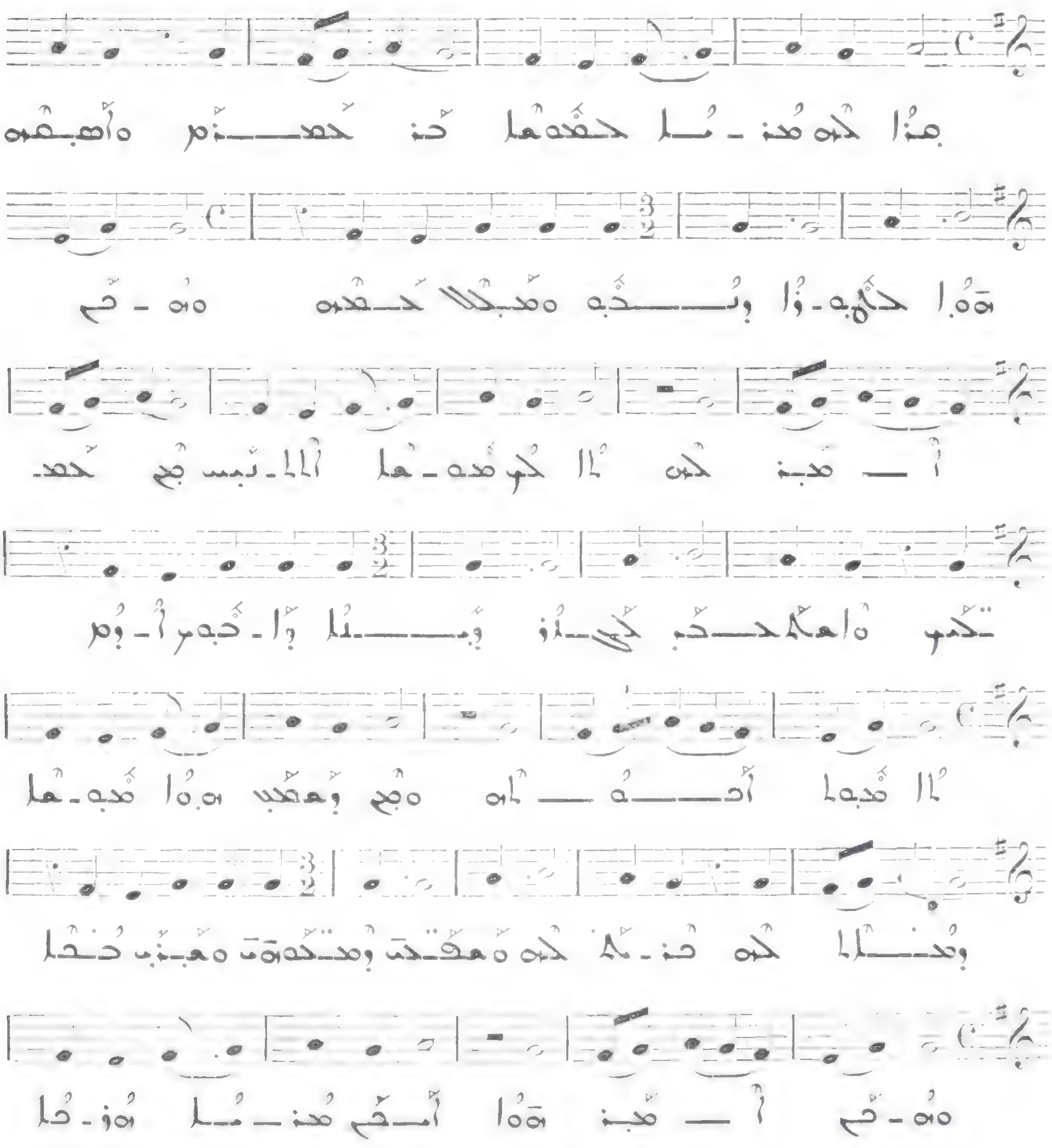
VIII

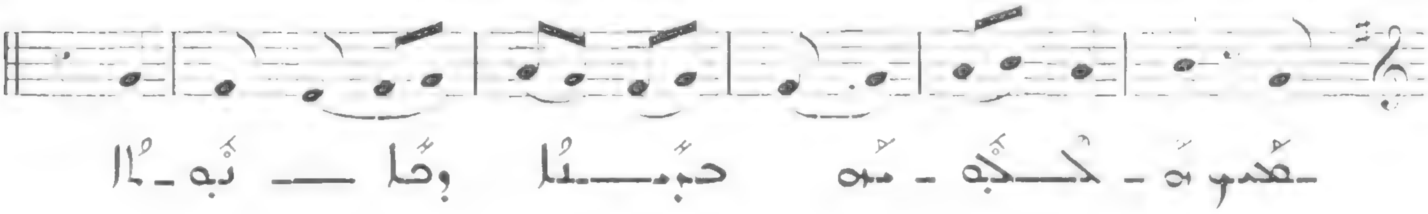






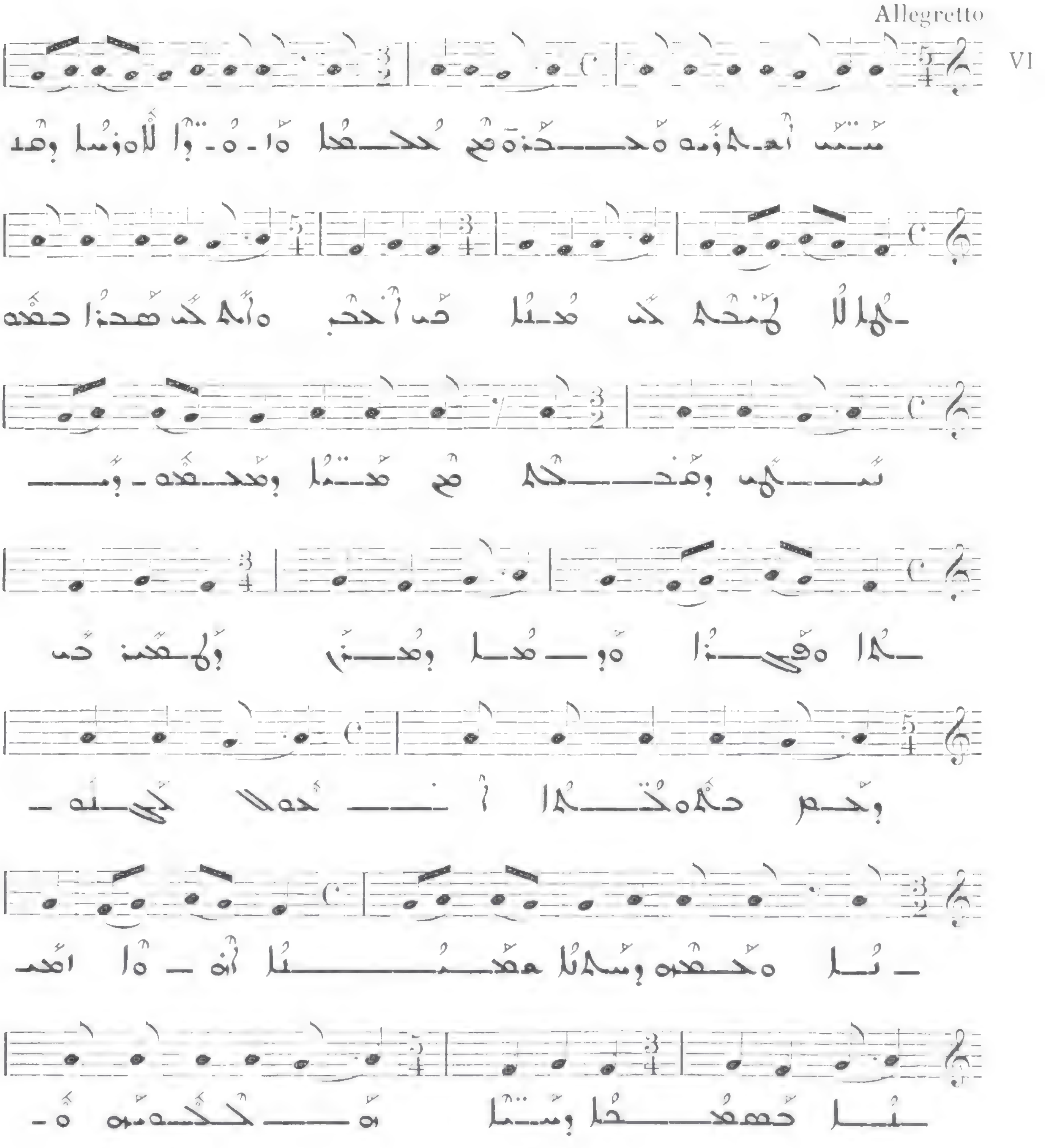
169



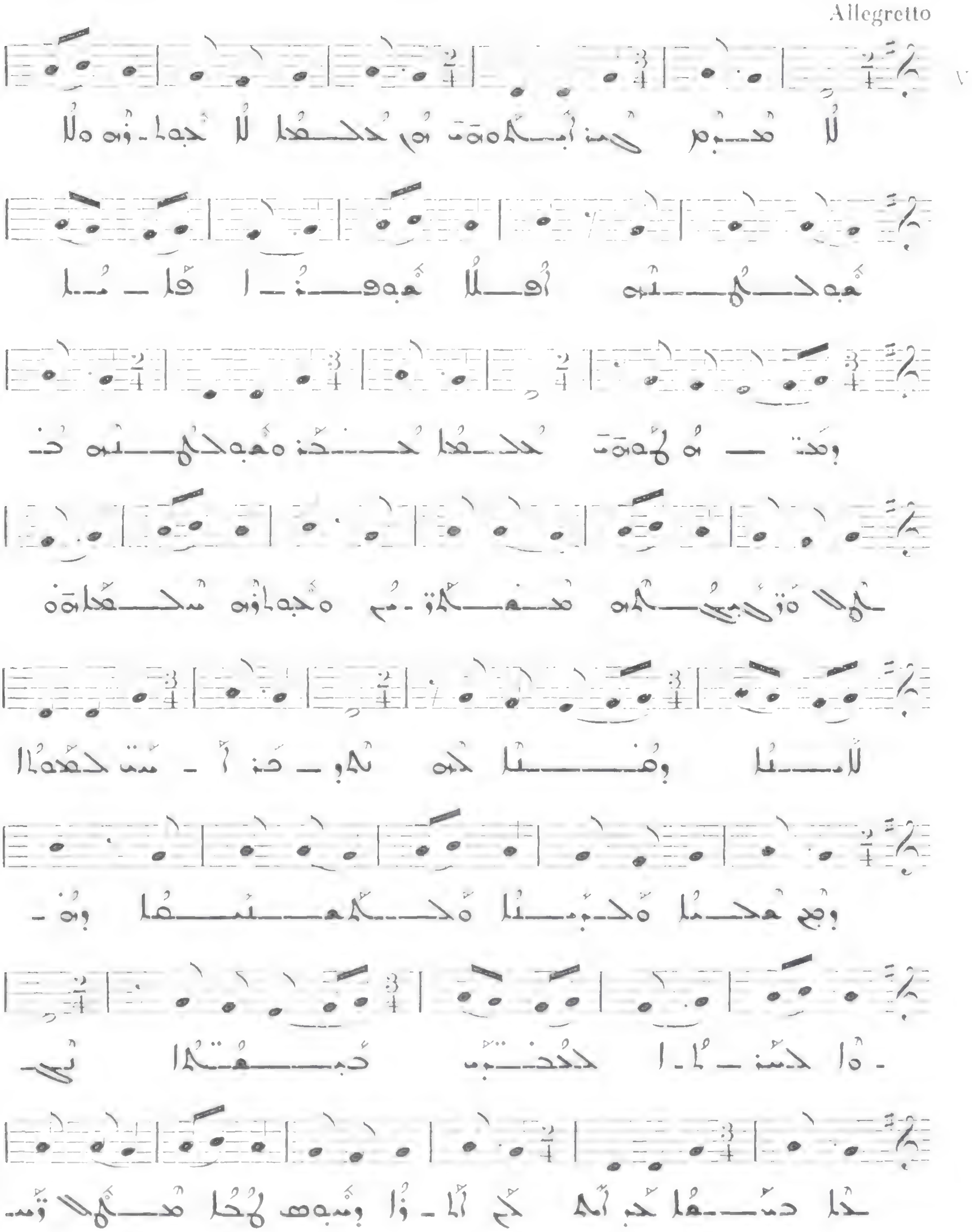


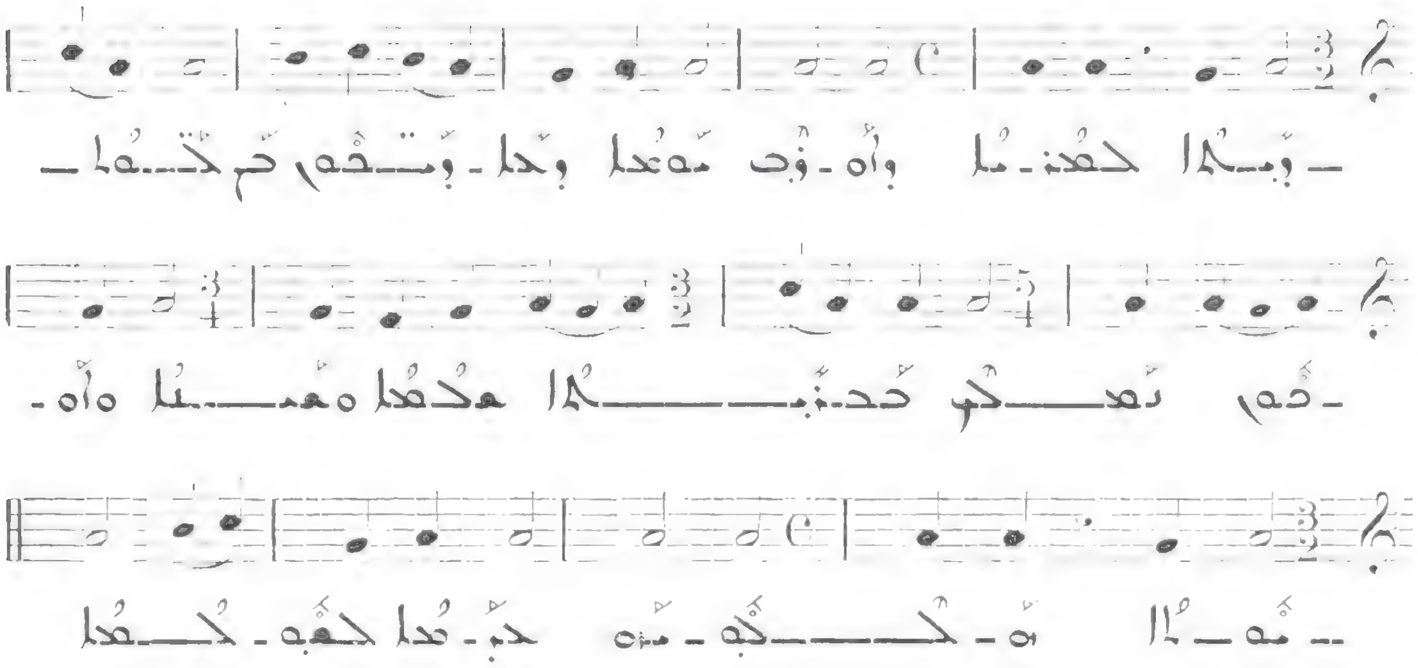
168

ܘ

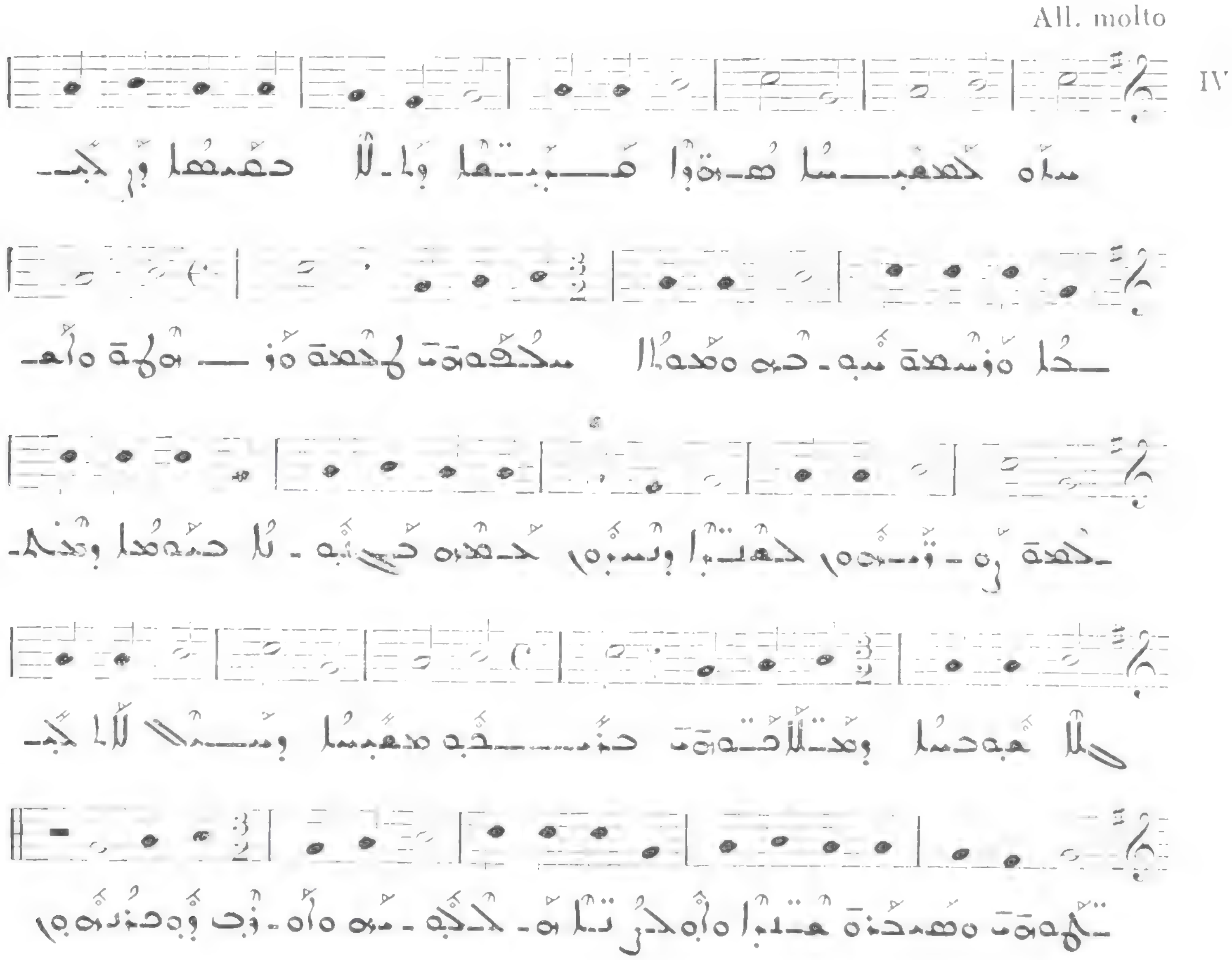


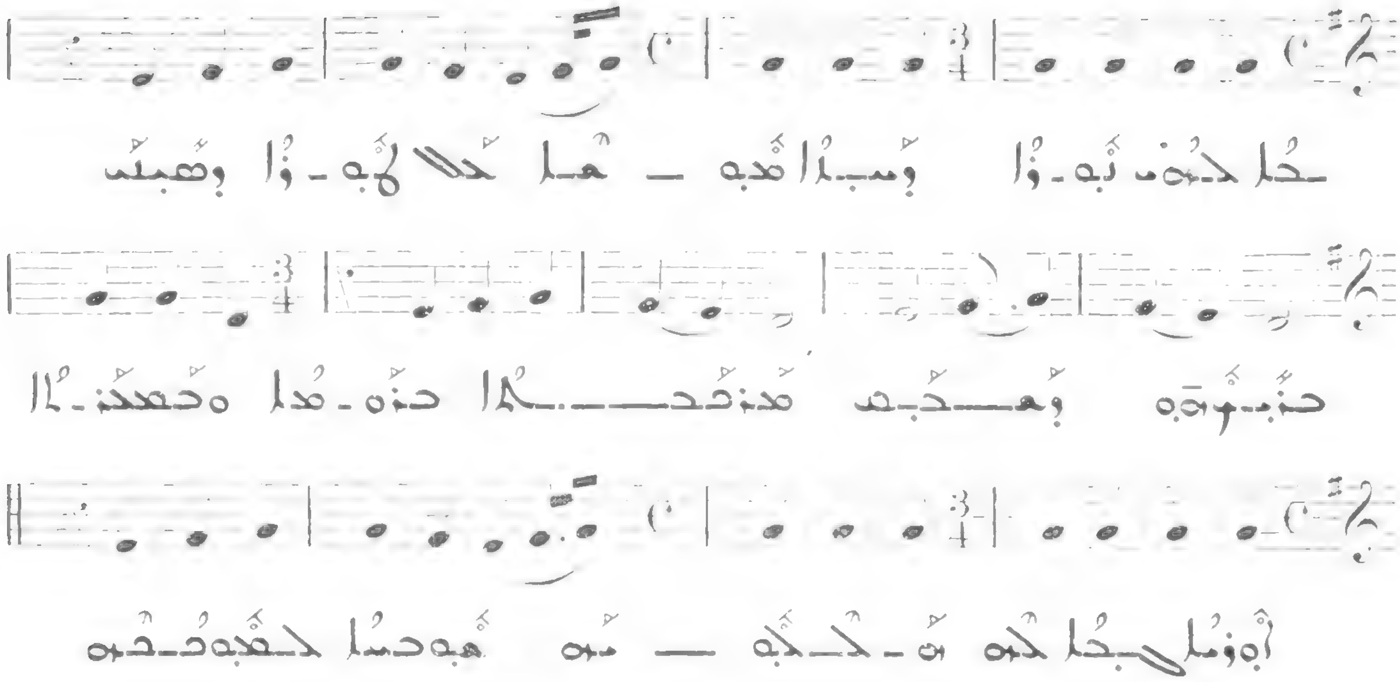
167





166

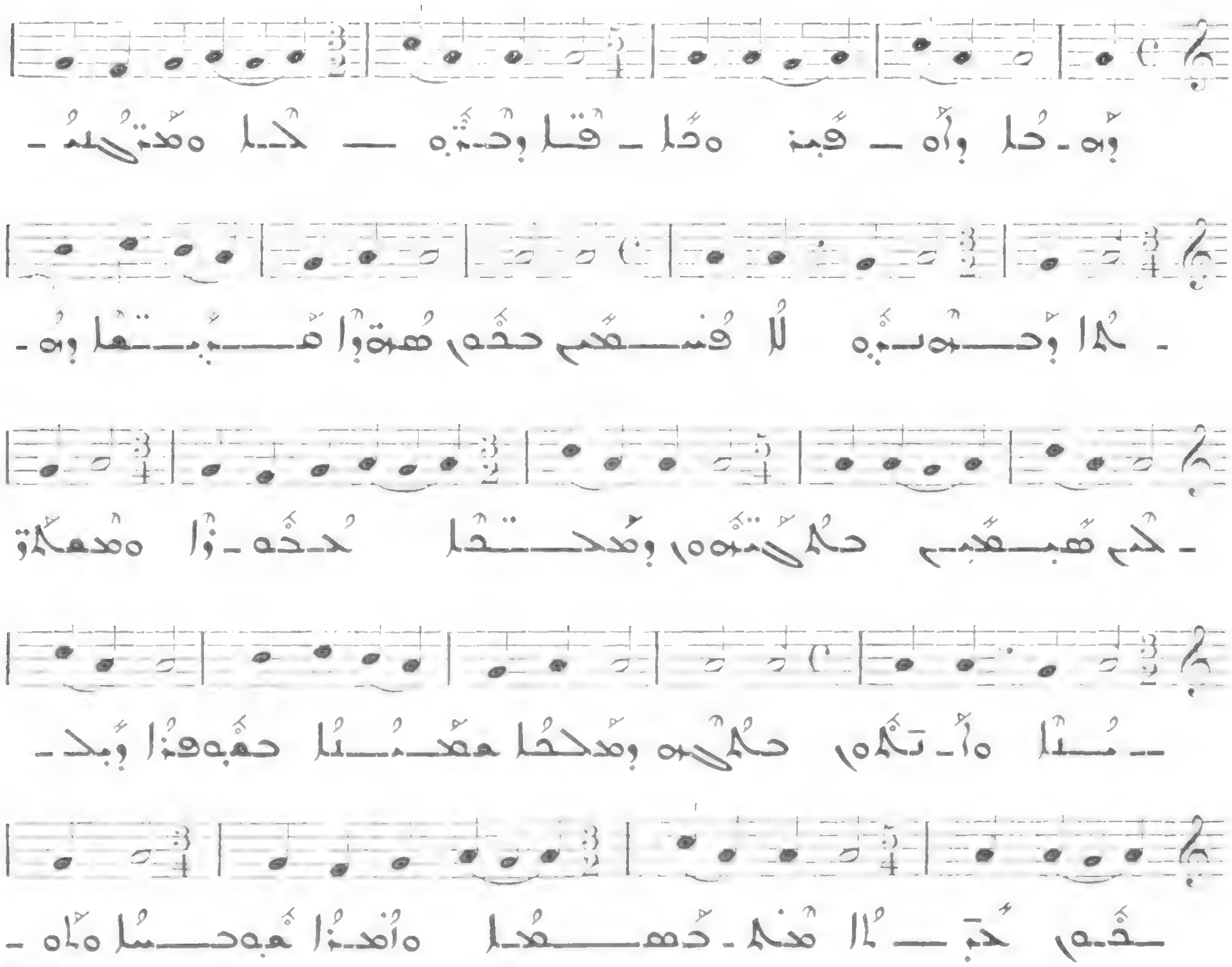


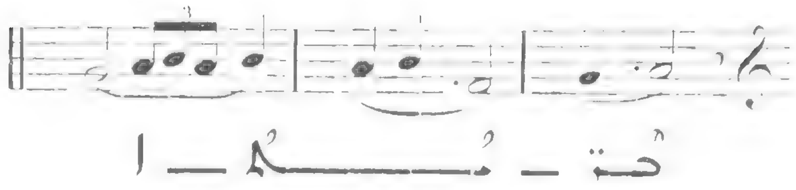


165

Allegro molto

III



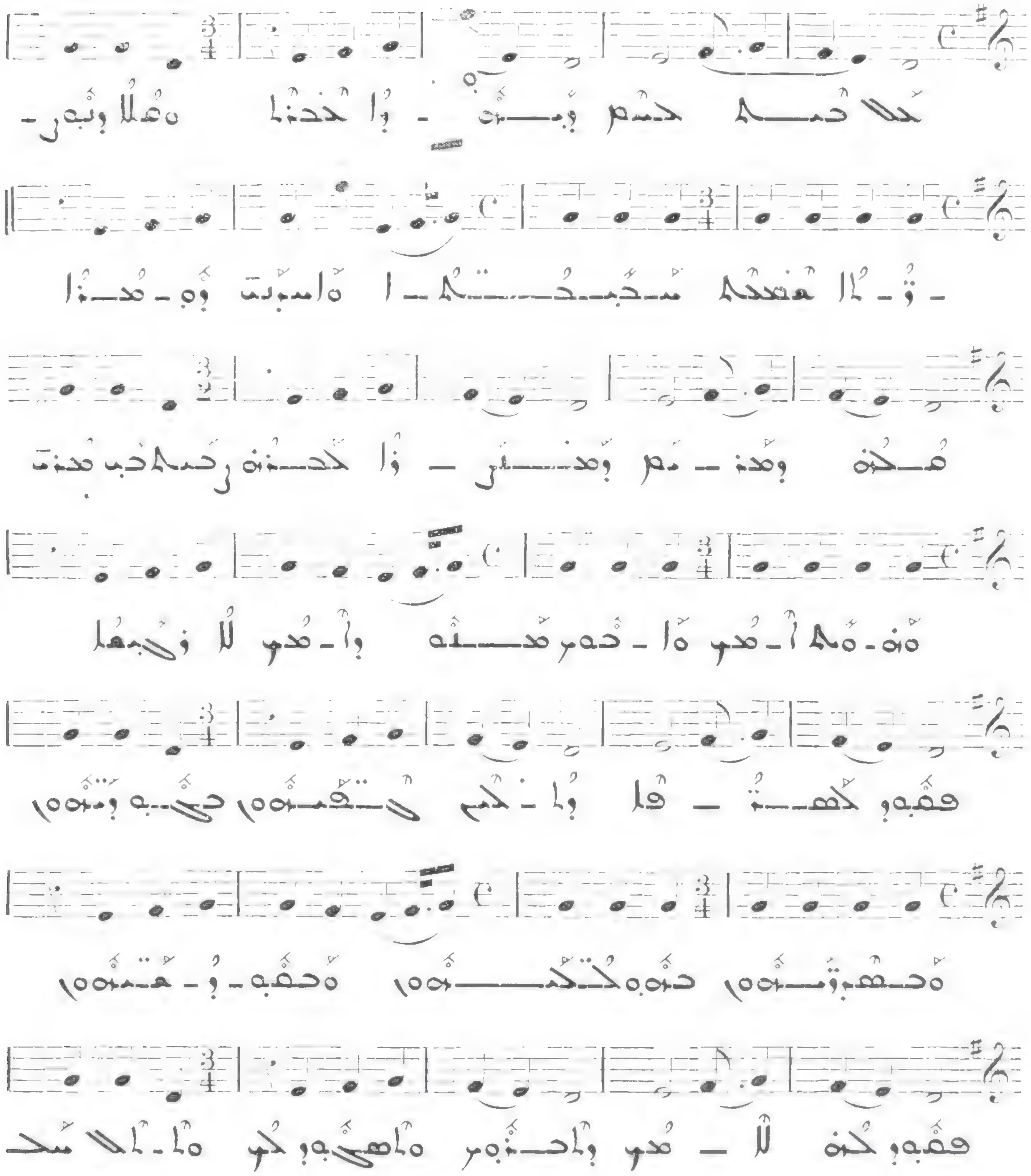


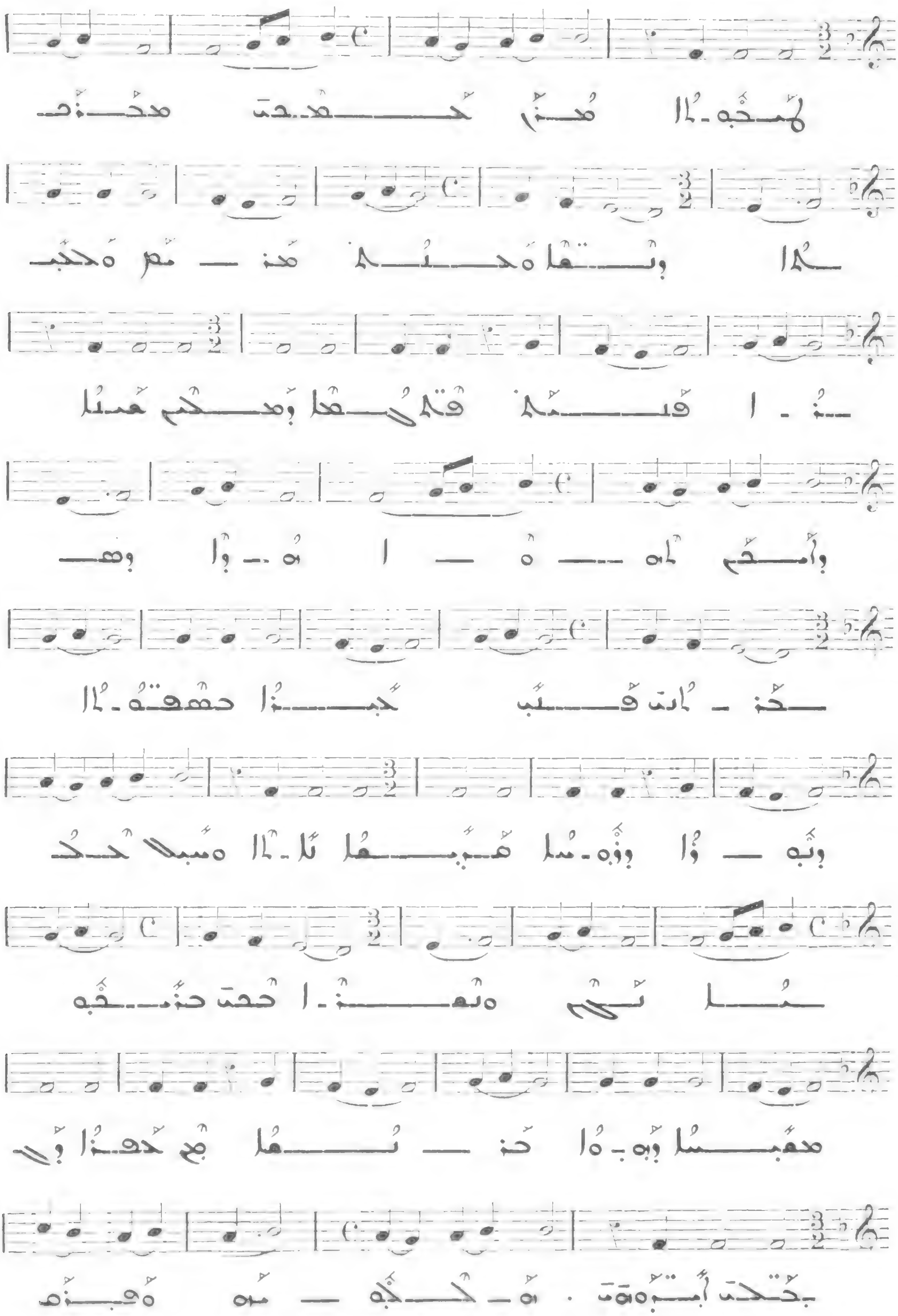
ܒ

164

Allegro

II

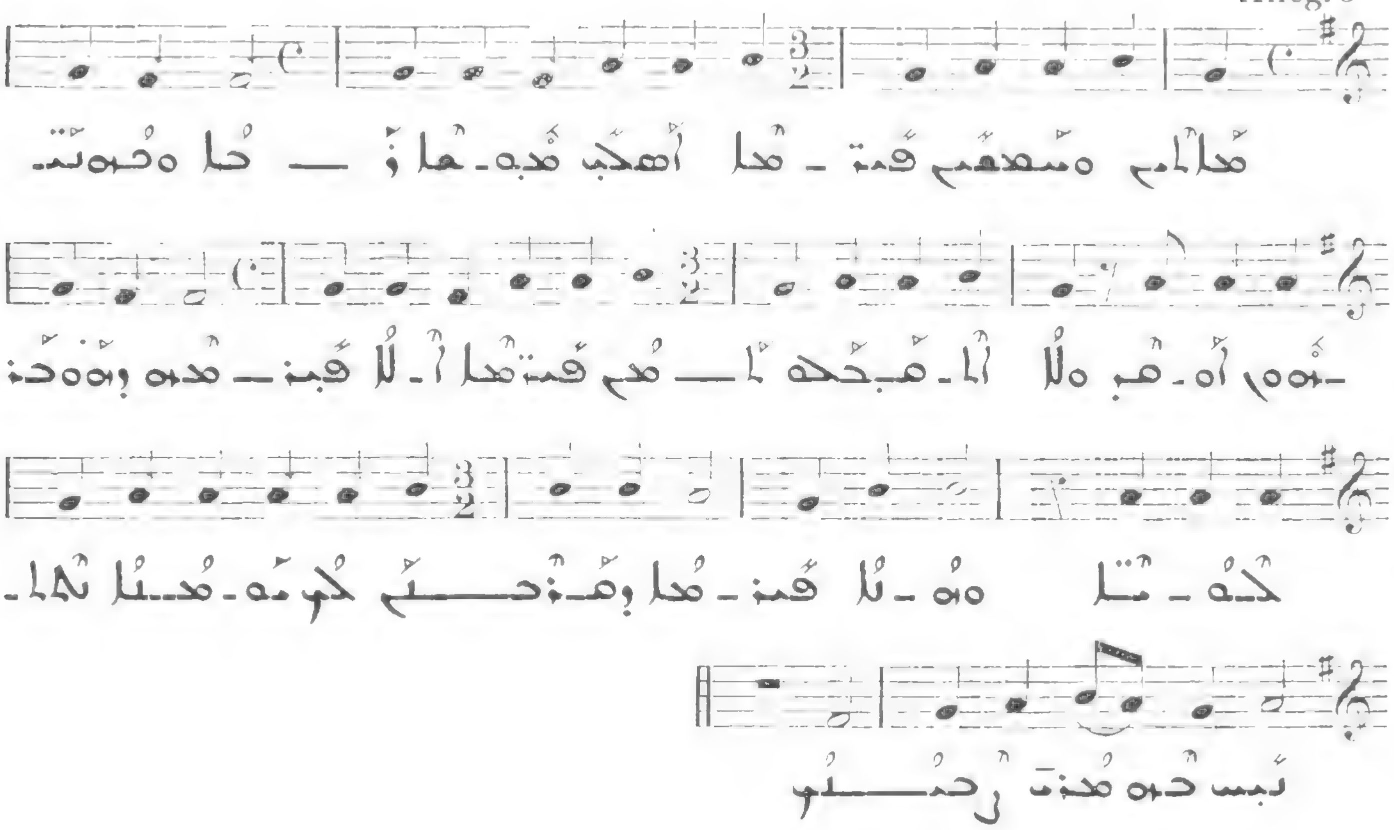




162

Allegro

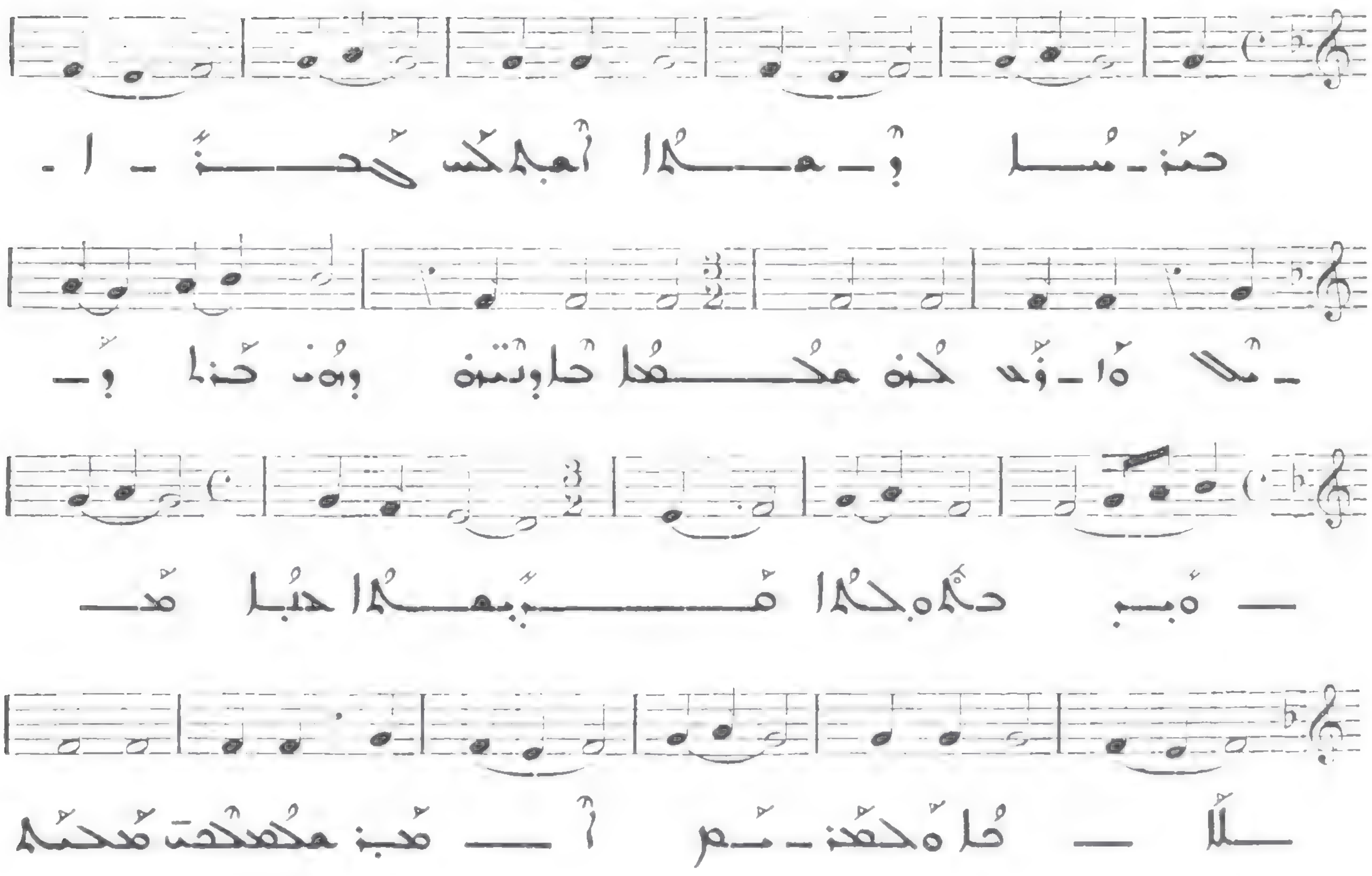
IIIV

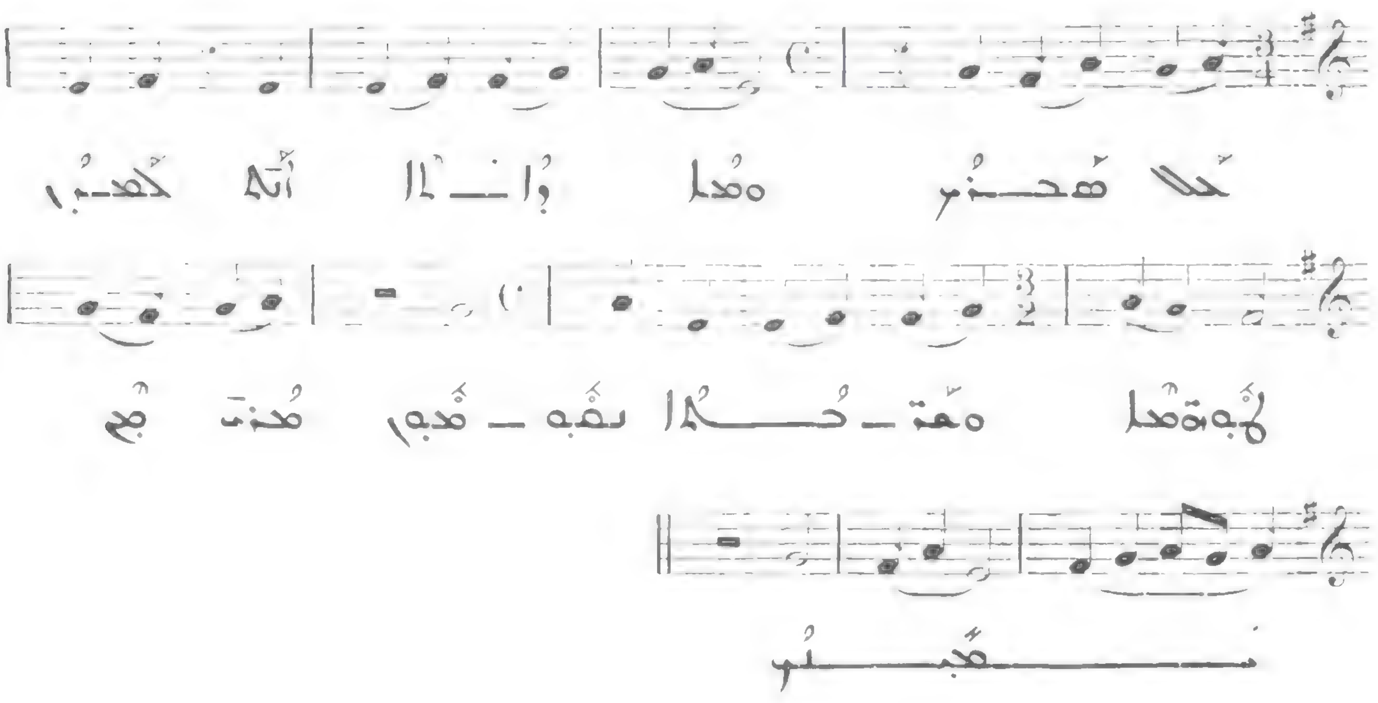


163 ܩܠܐ ܕܒܥܕ ܫܒܘܚ ܠܫܡܟ : ܐ

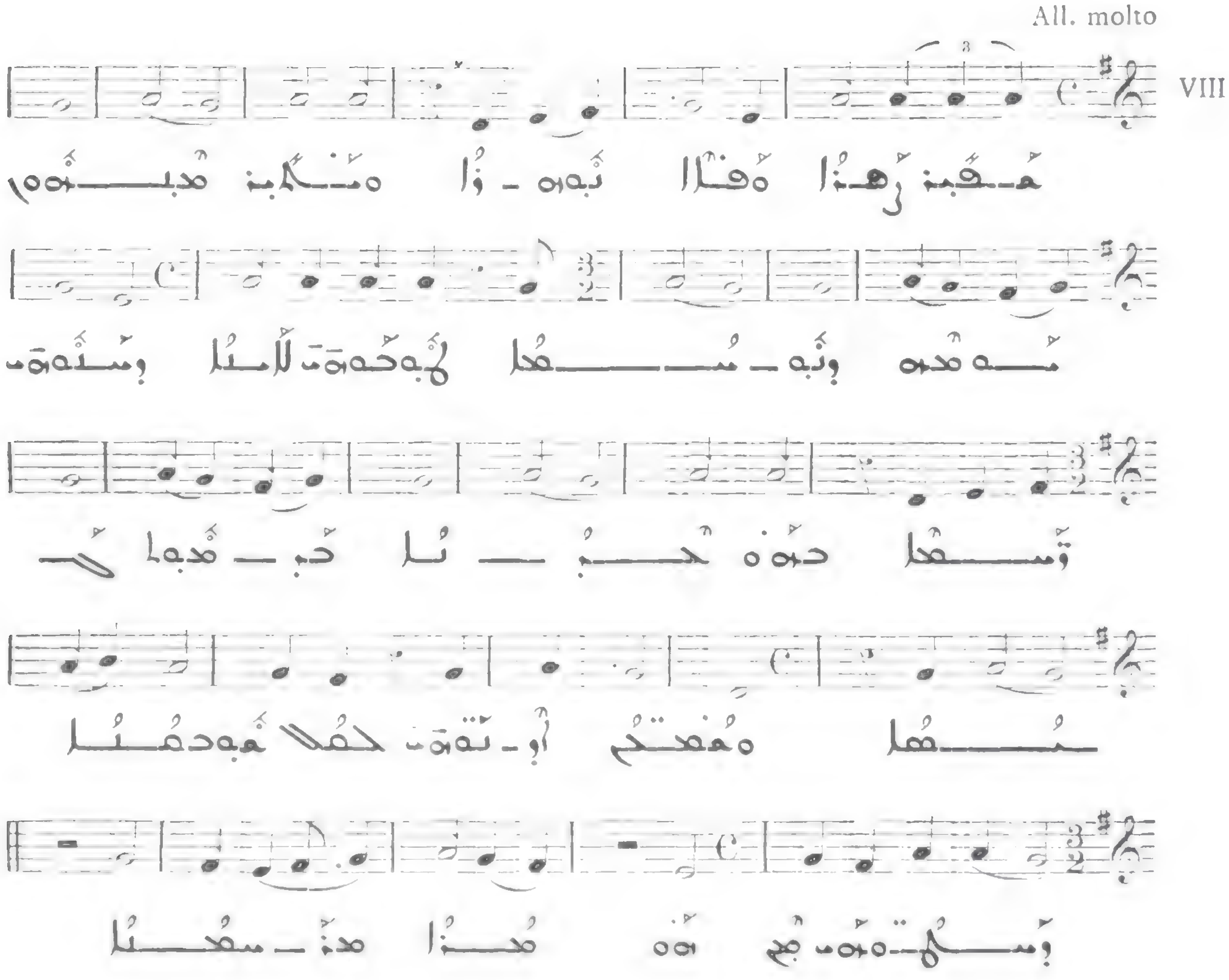
Allegro

I





161

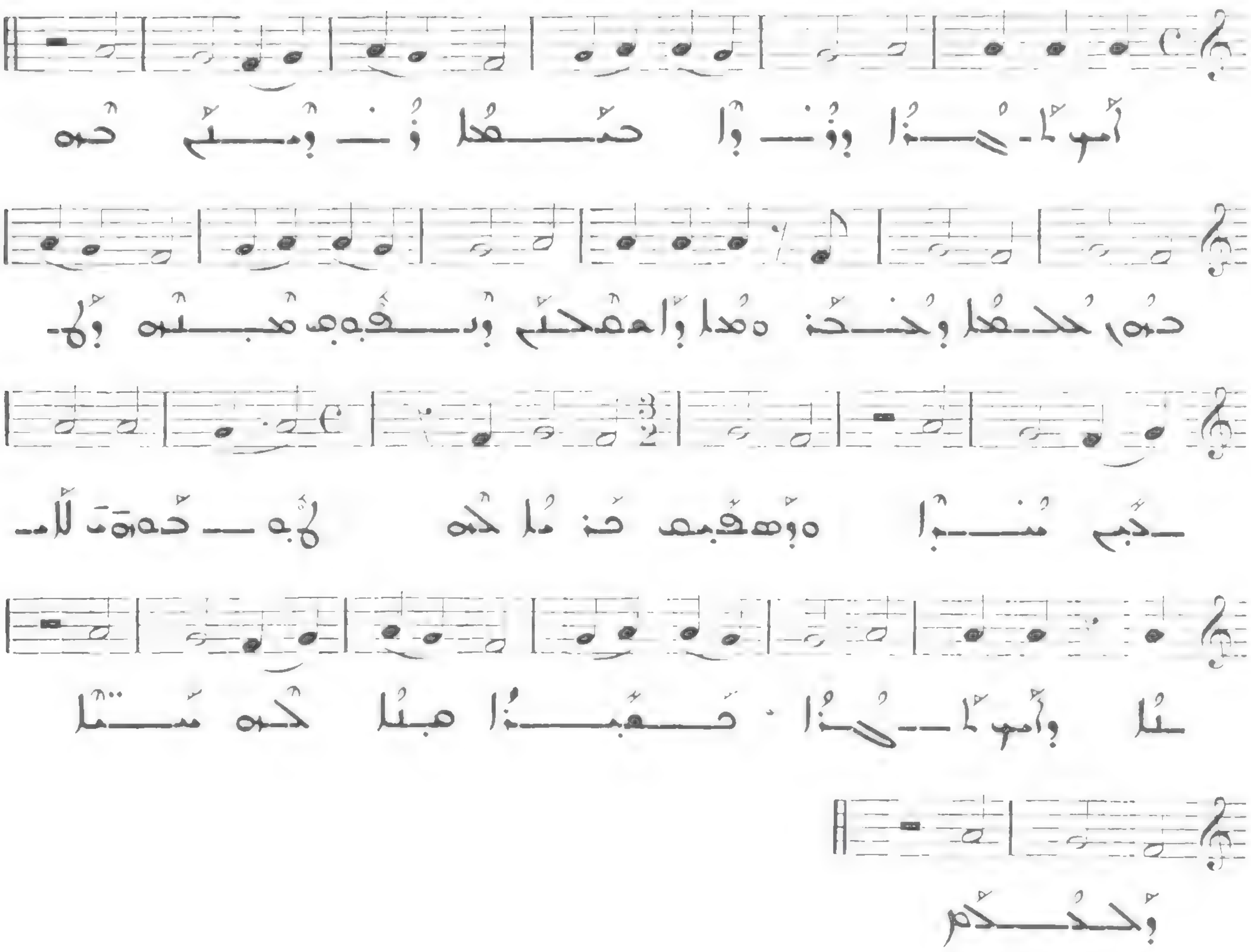


ܗ

159

Allegro molto

VI

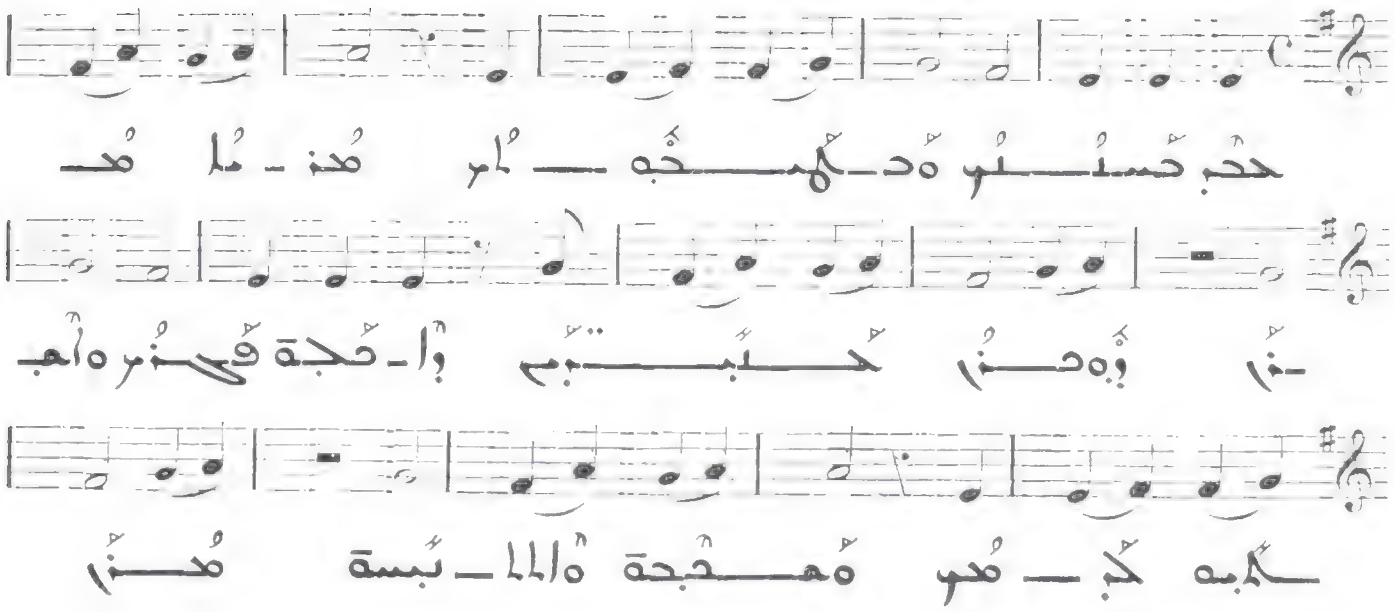


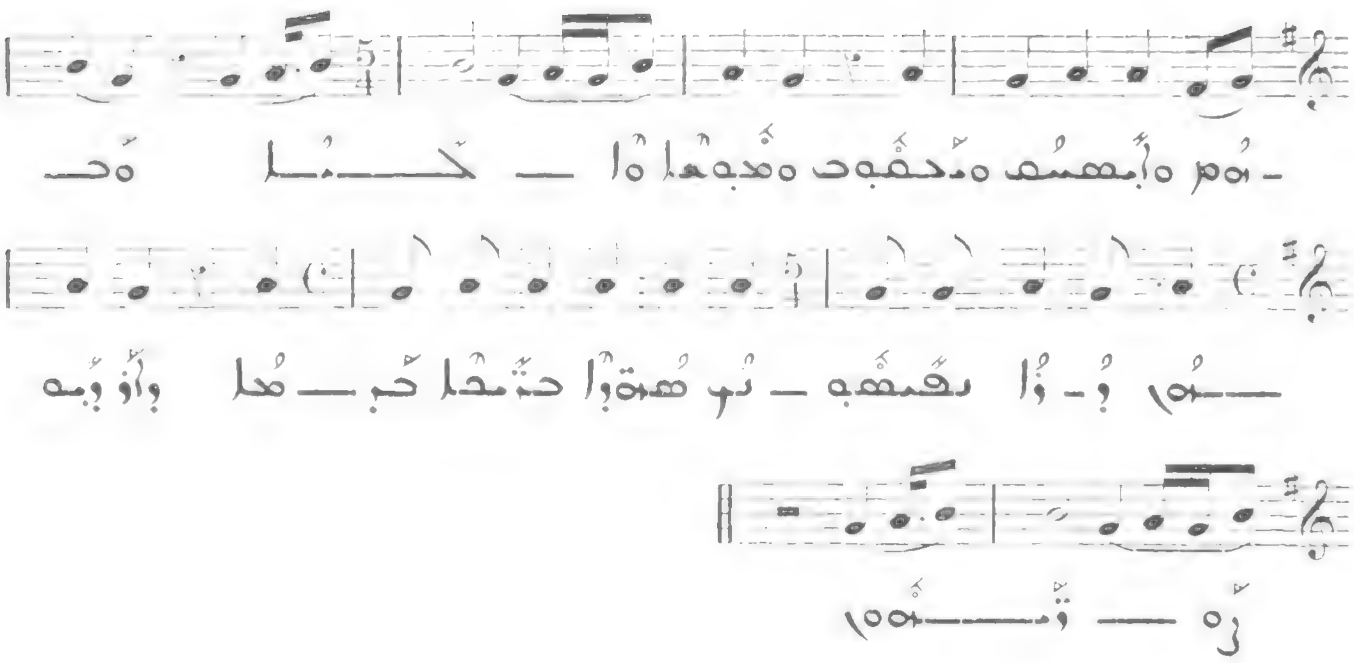
ܐ

160

All. molto

VII

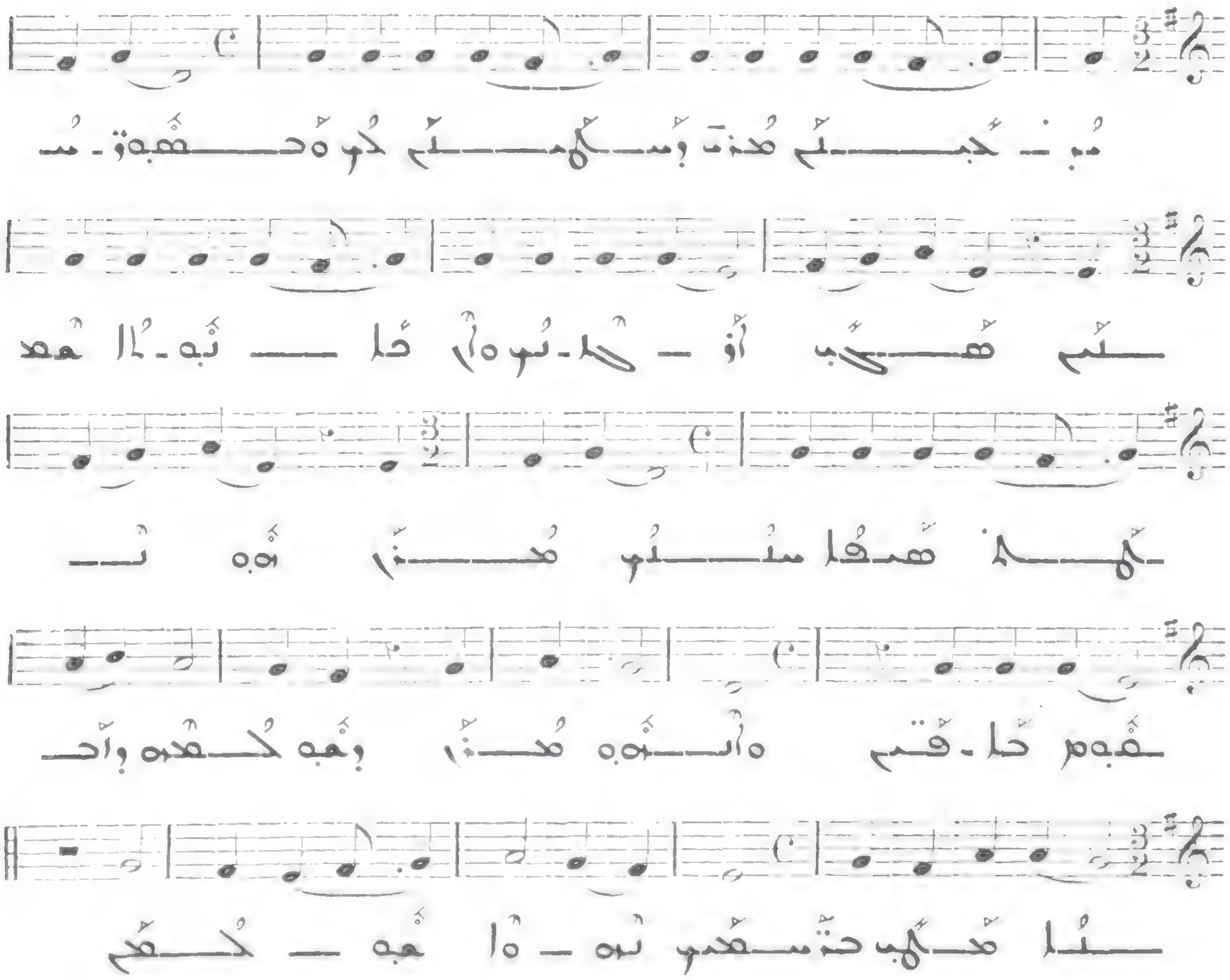




ܗ 158

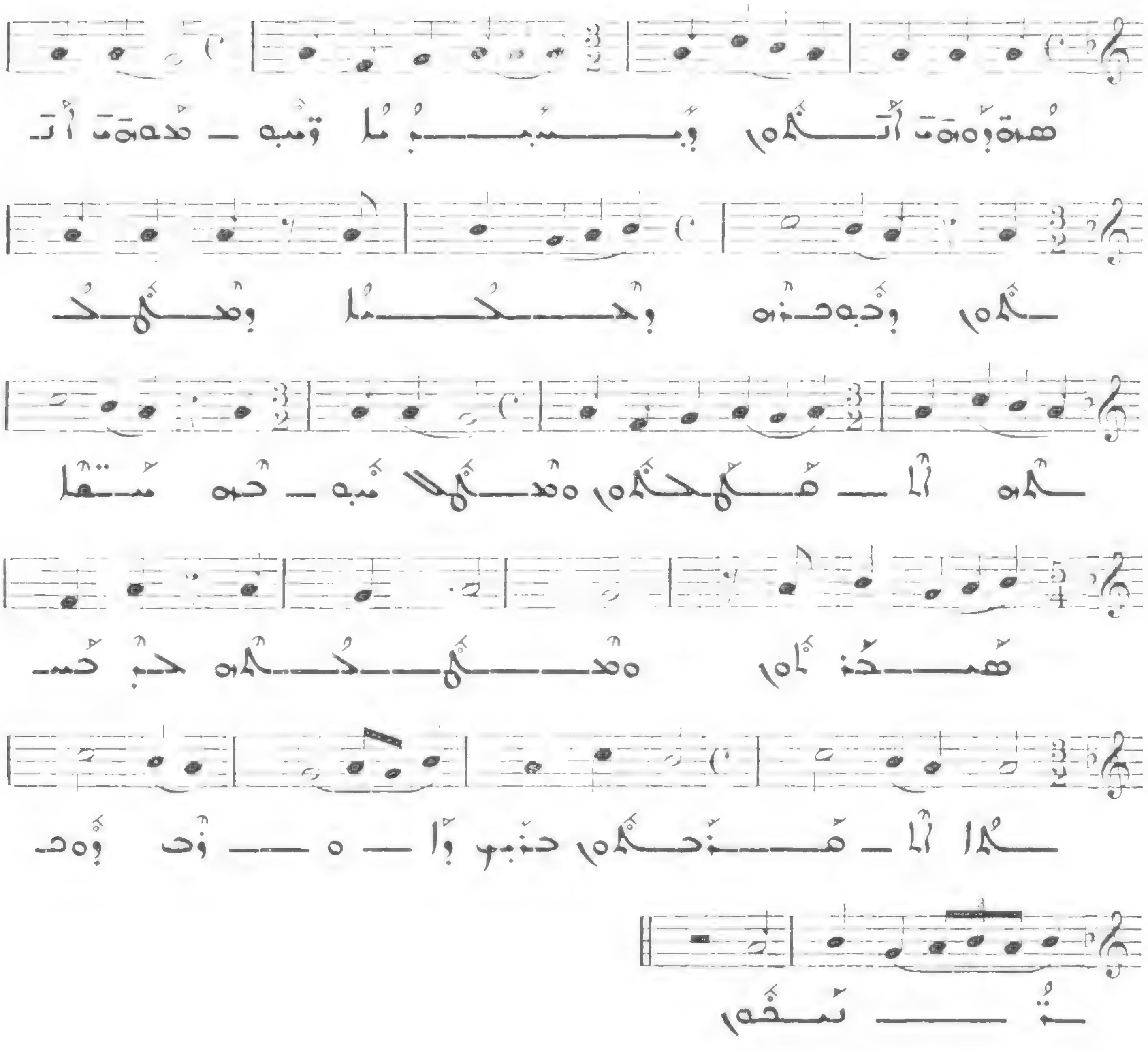
V

Allegro



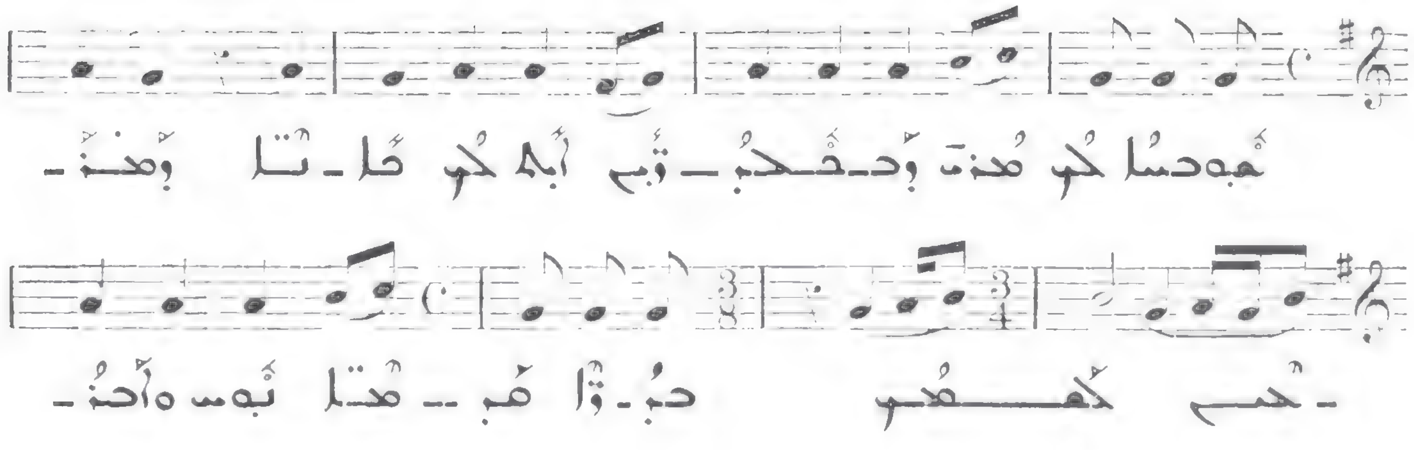
156

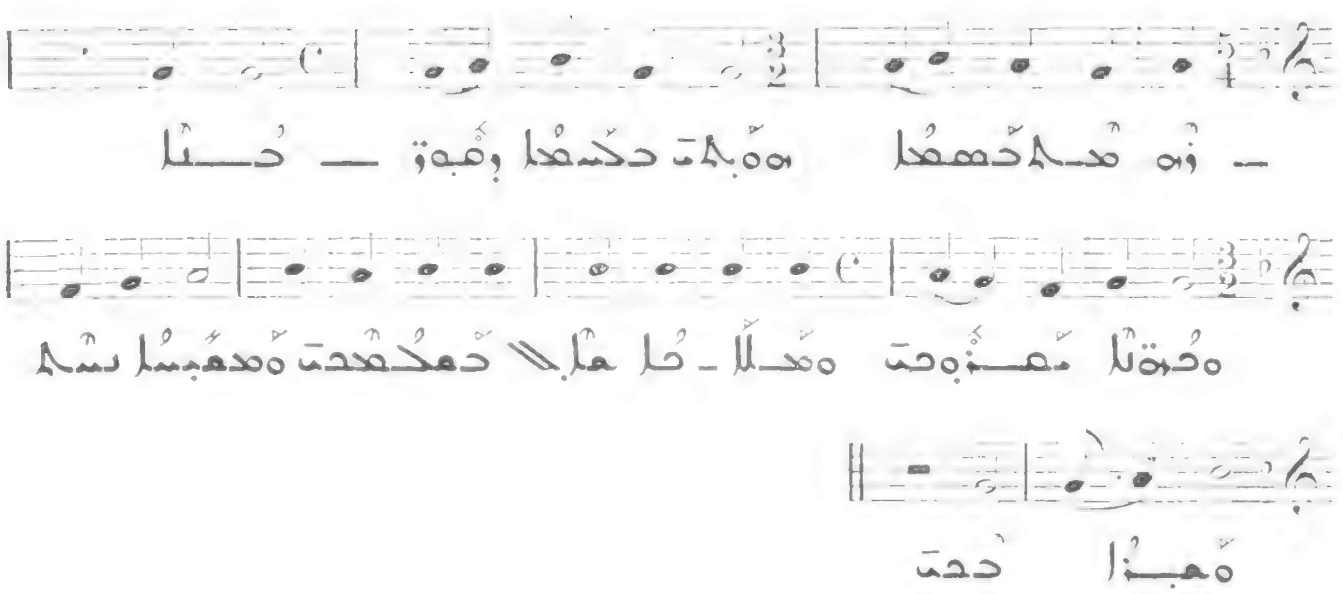
All. molto



157

Allegretto



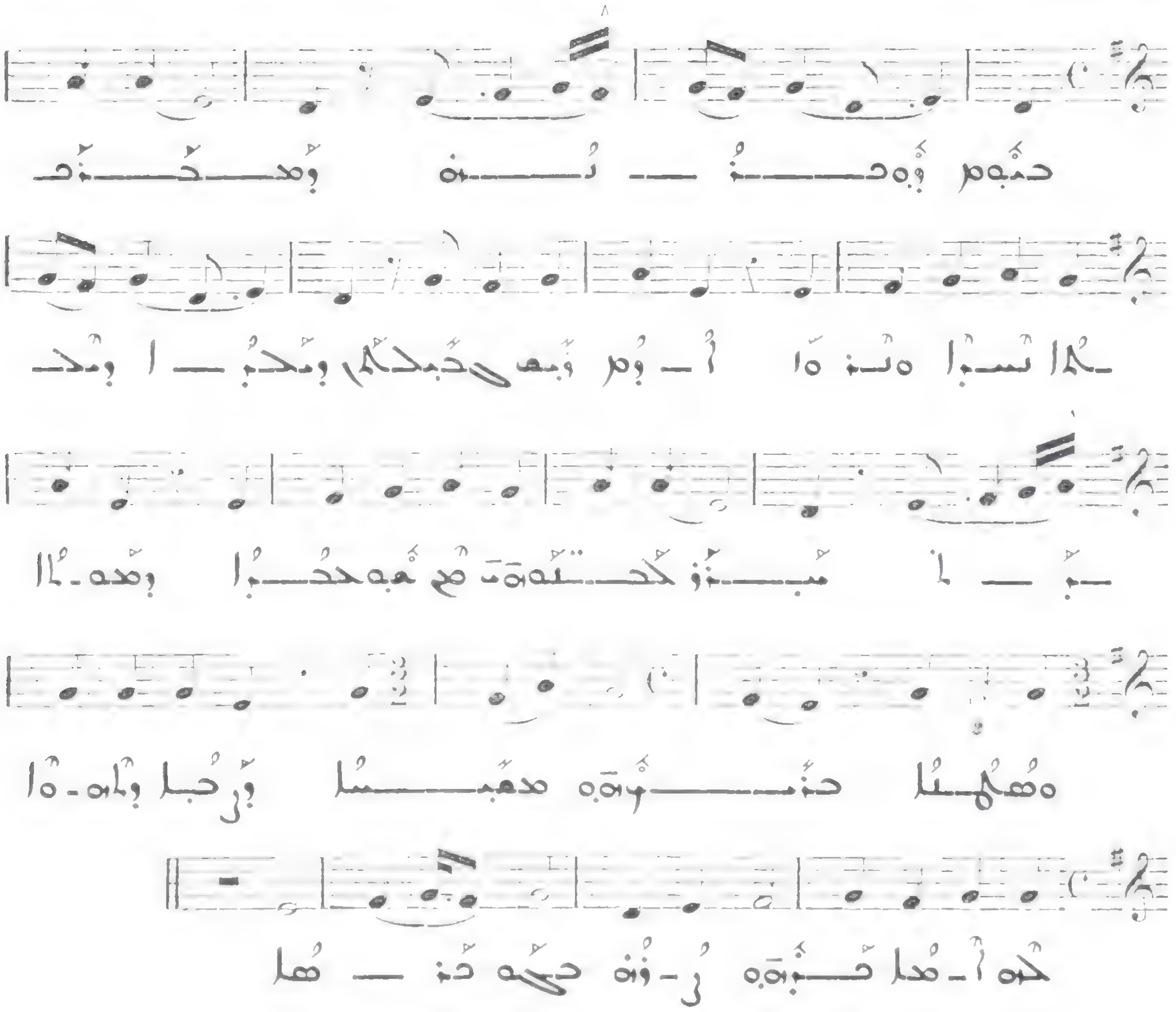


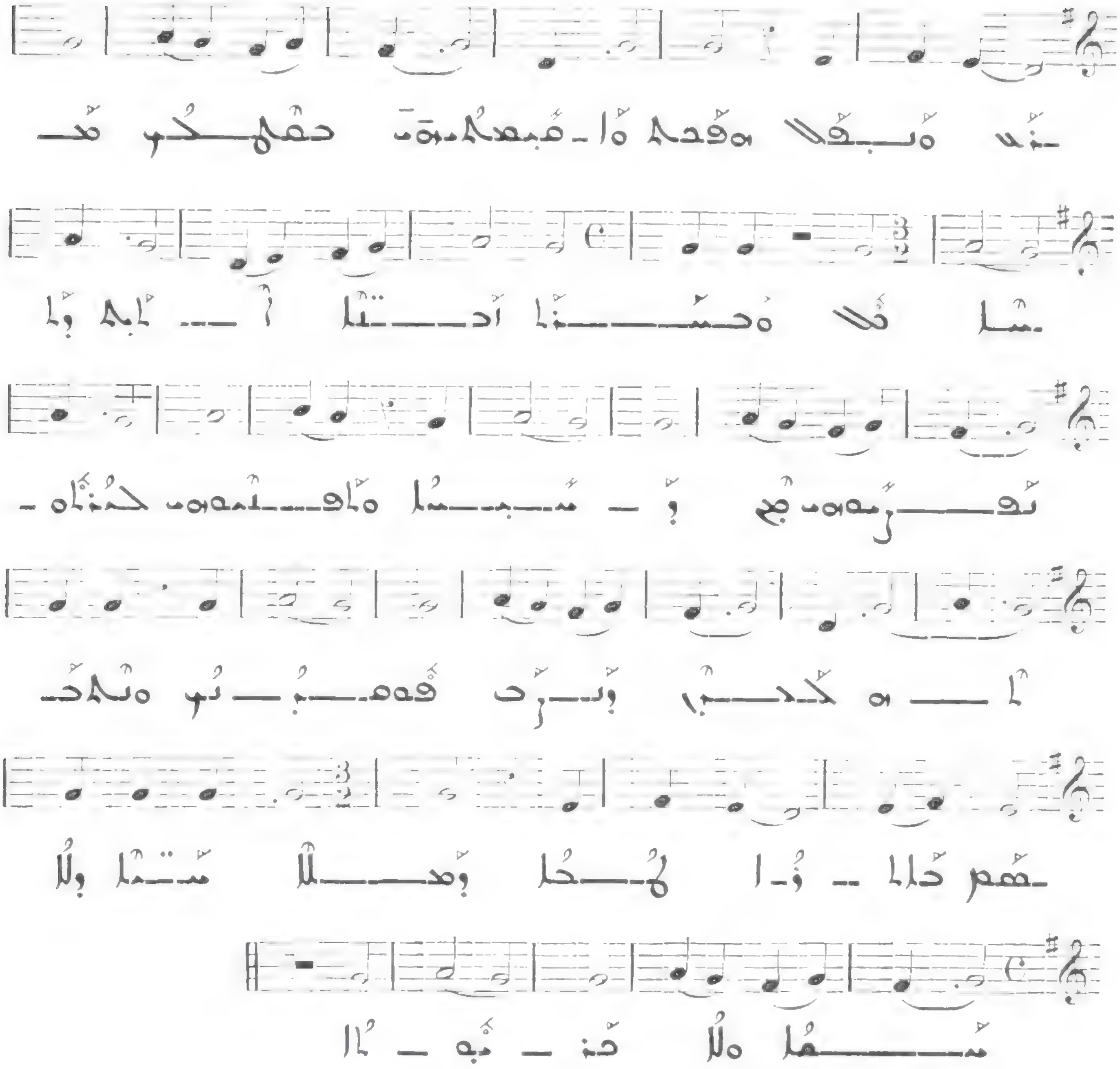
ܒ

155

Allegretto

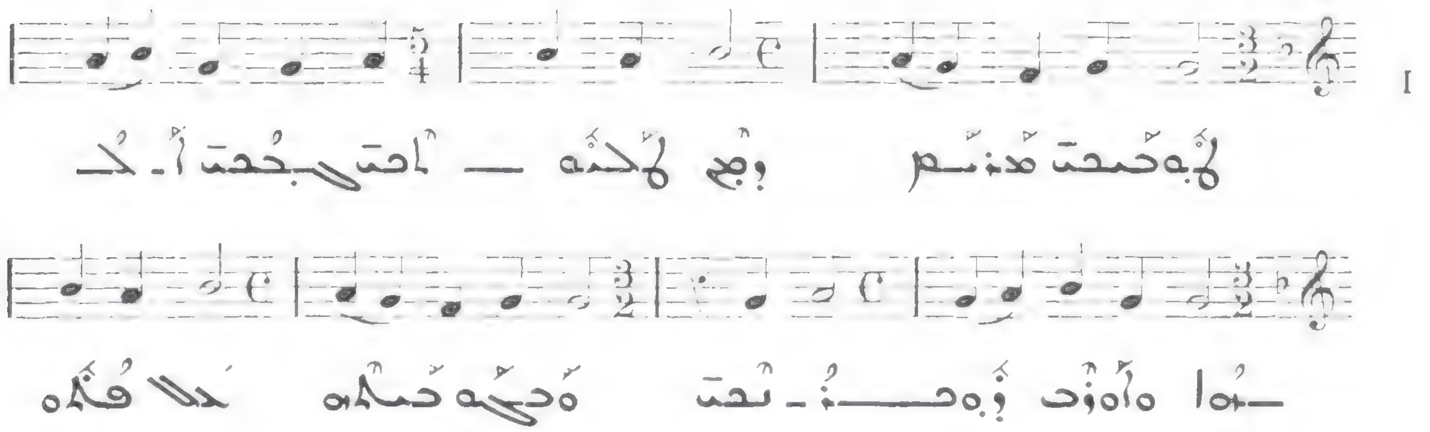
II

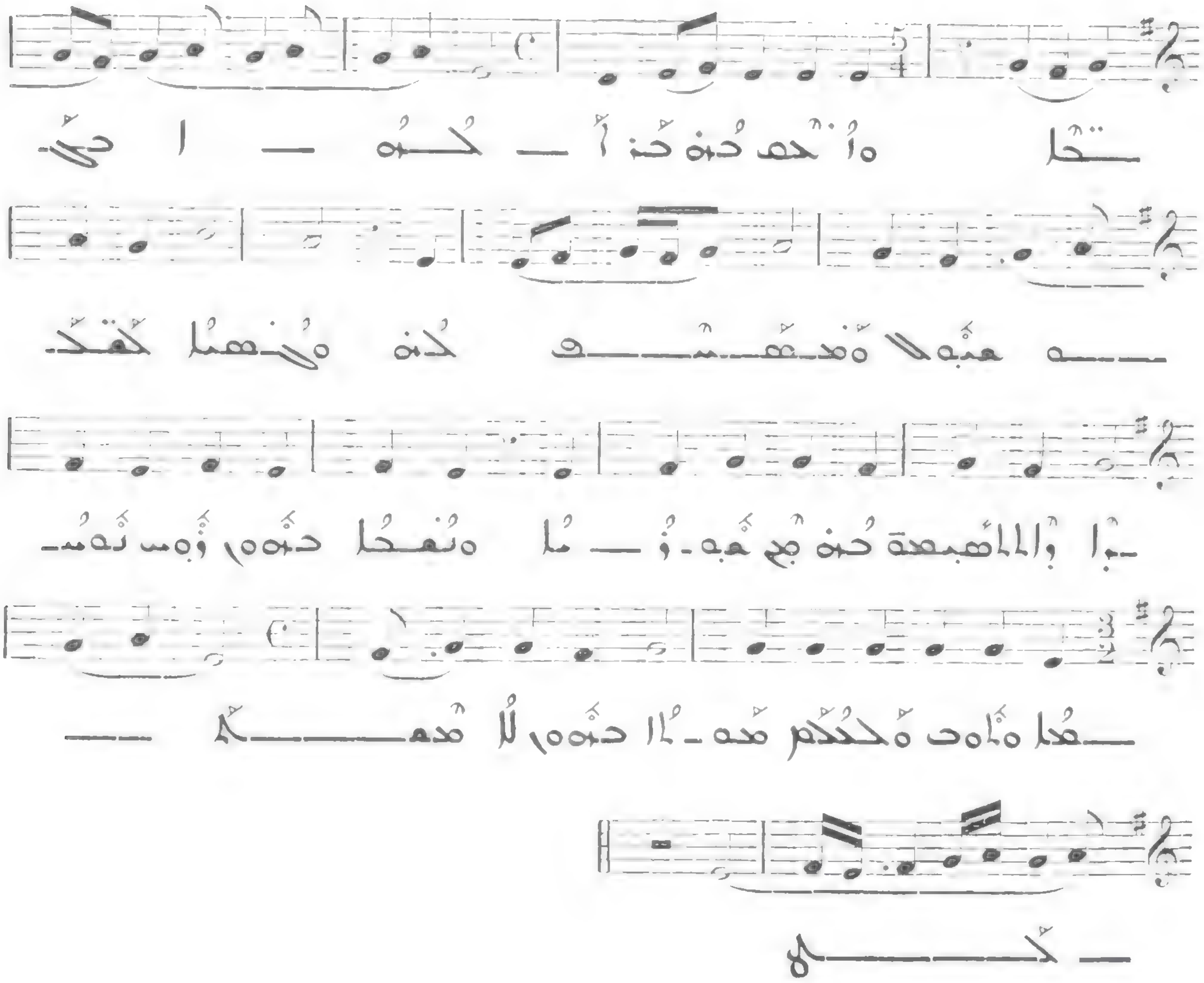




ܩܠܐ ܕܡܫܘܪ̈ܝܬܐ ܐܝܟܘ : ܐ 154

All. molto

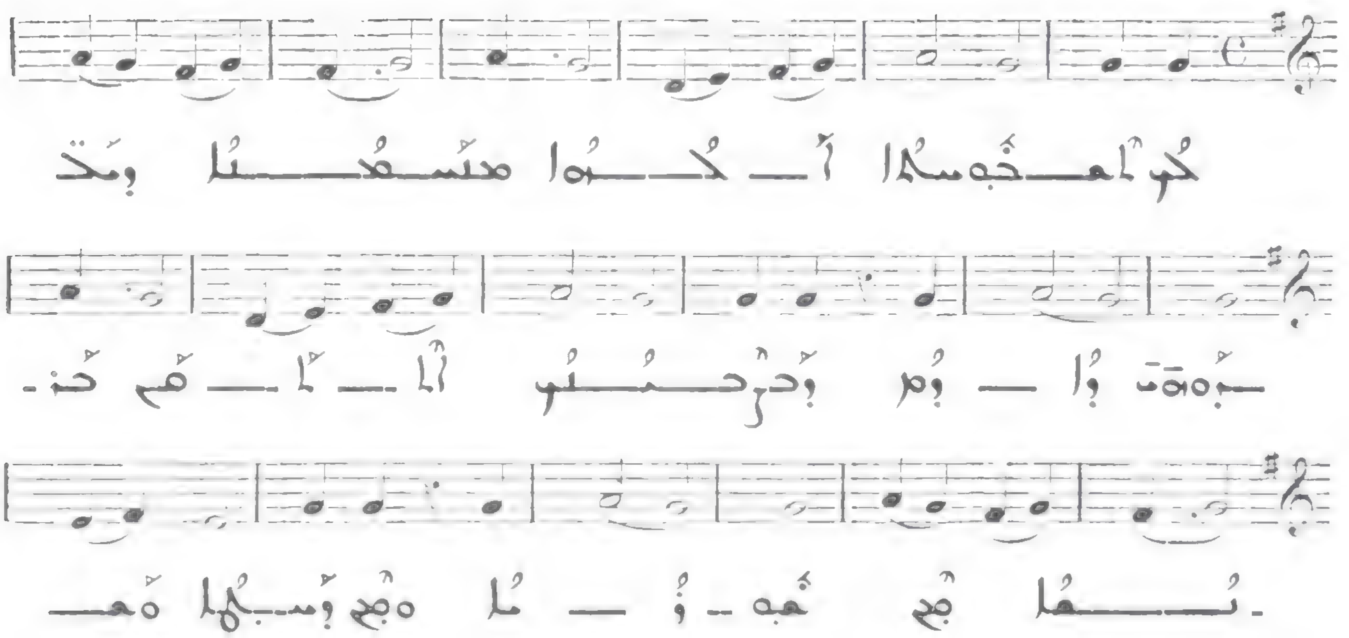


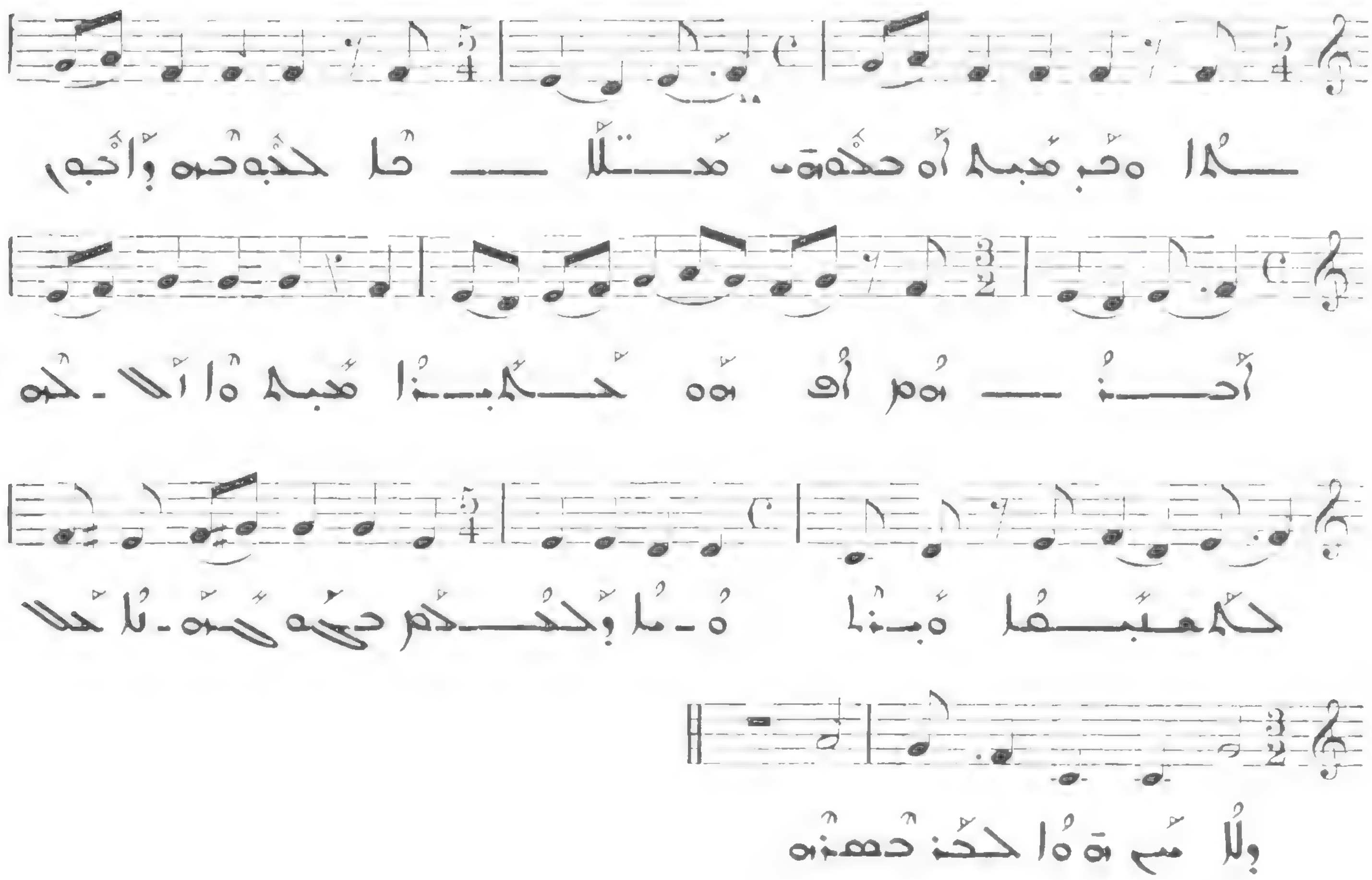


153

Allegro molto

VII

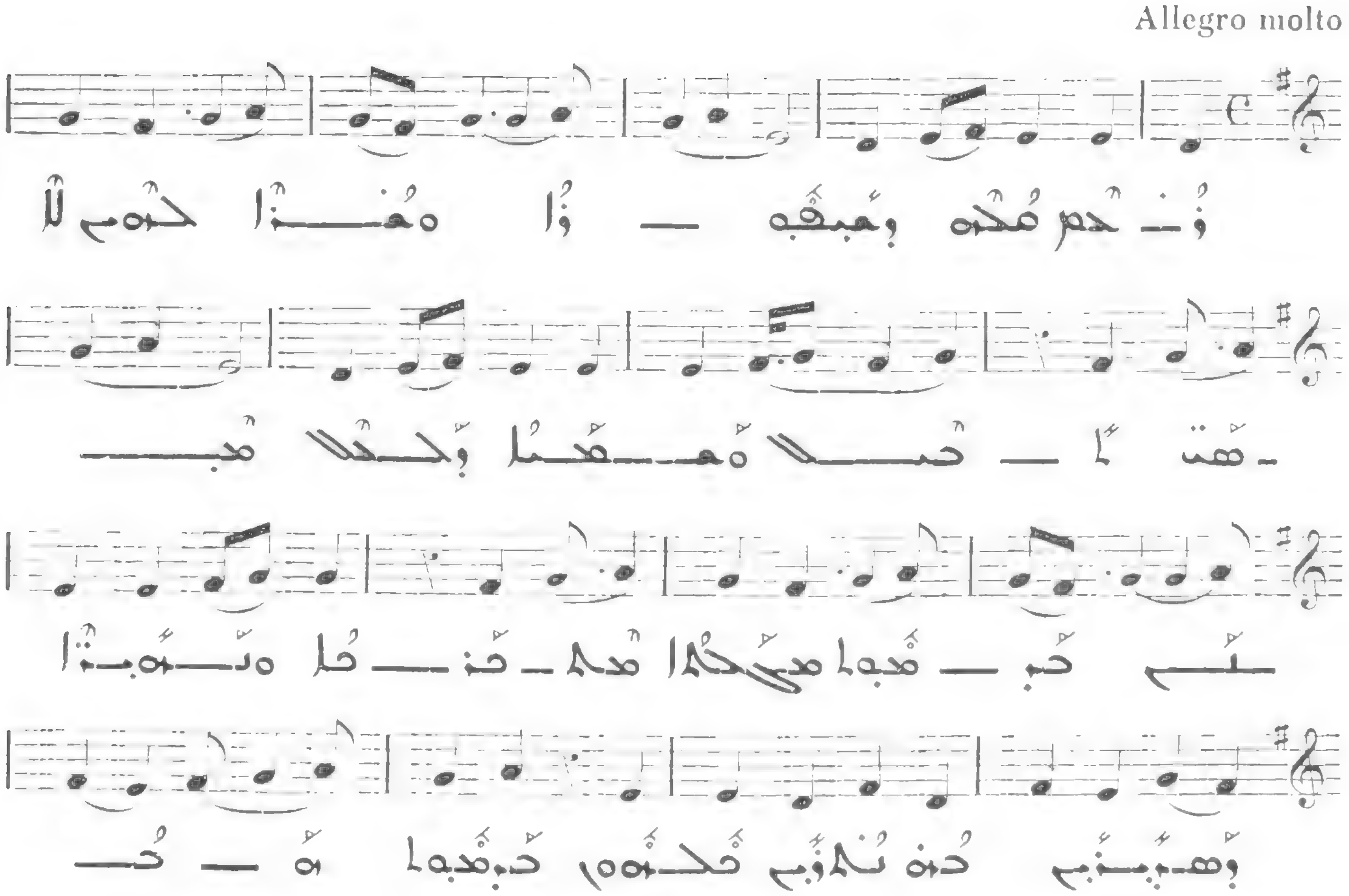


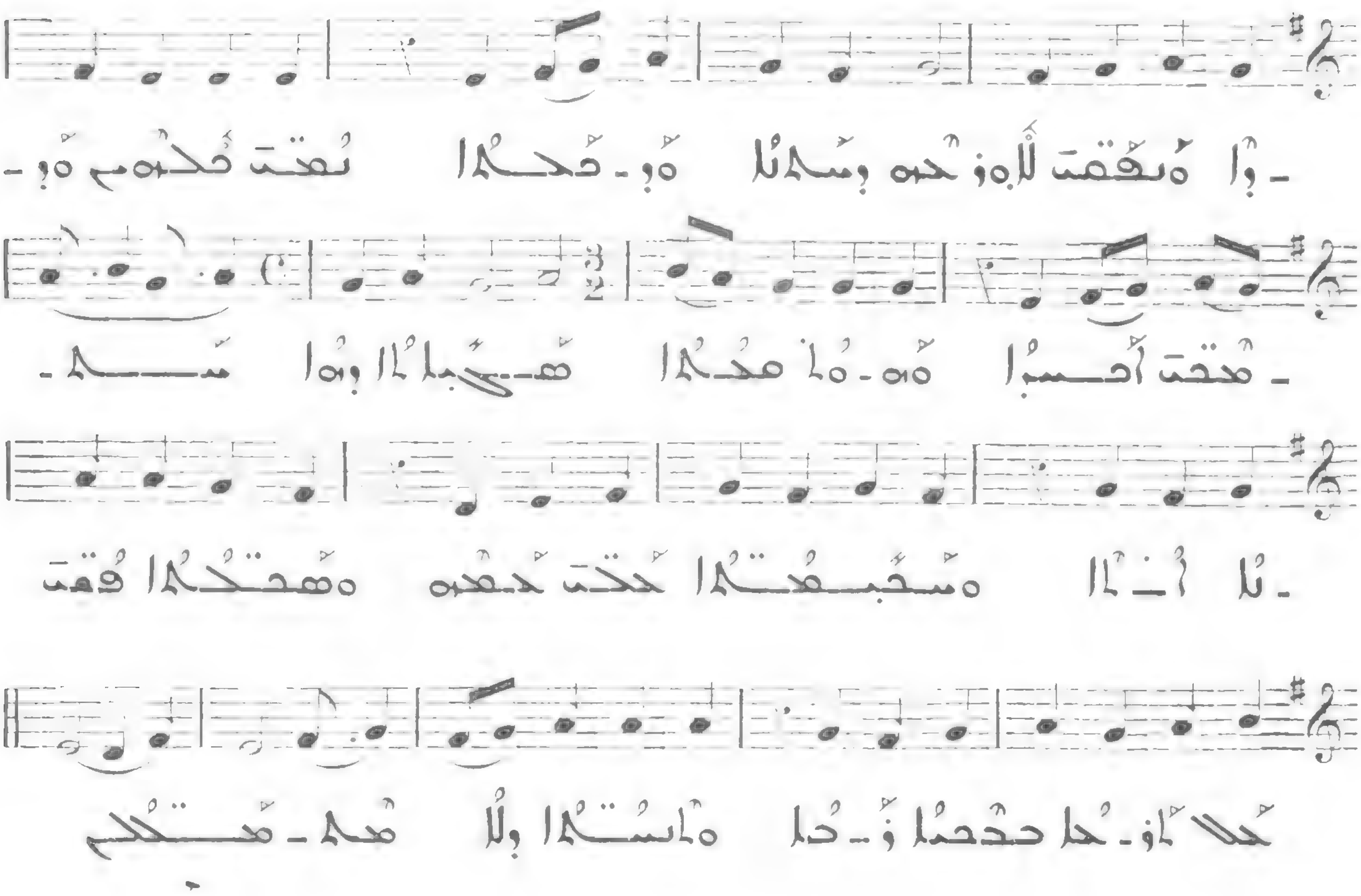


I

152

VII

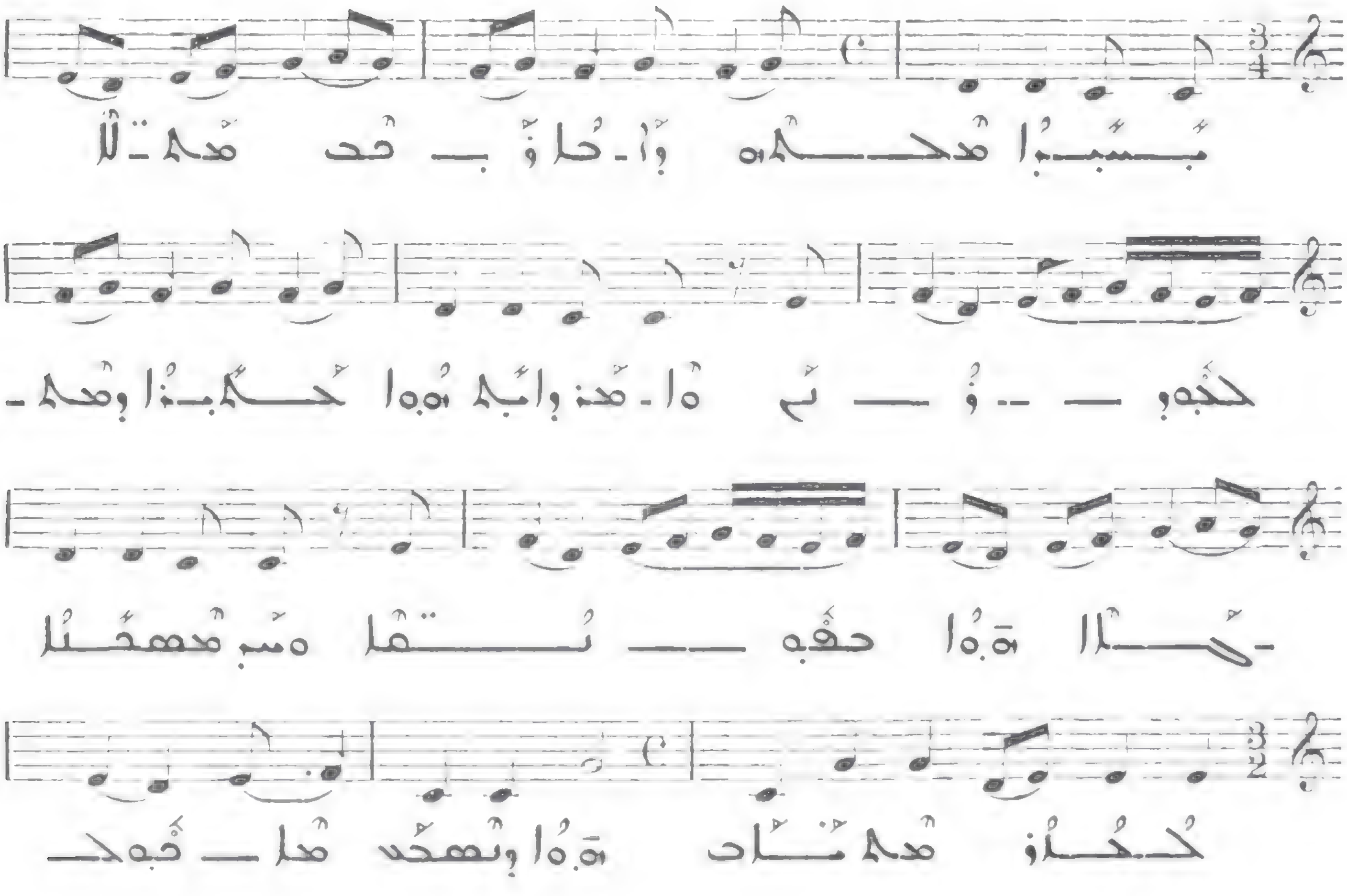


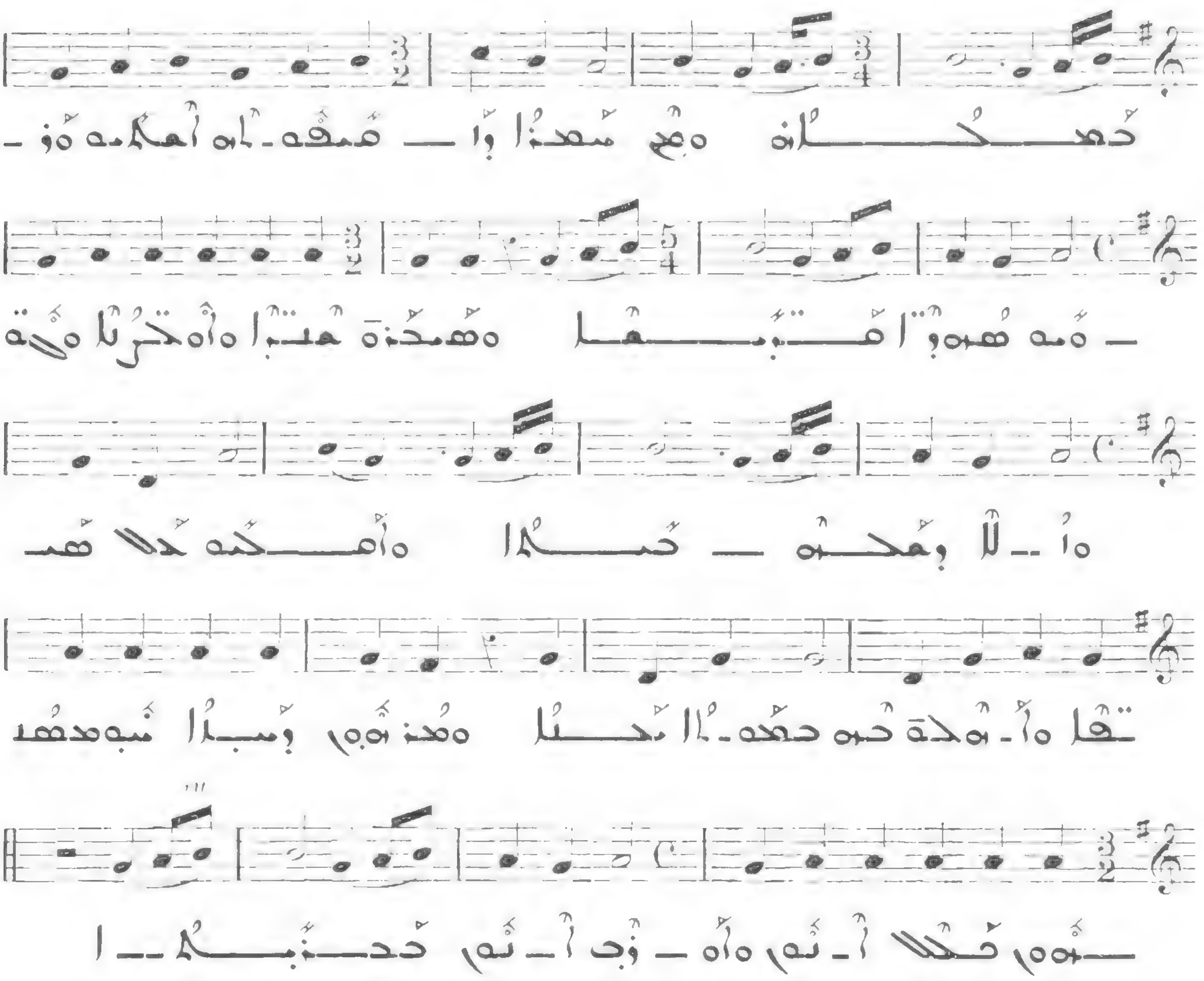


151

Allegro moderato

VI

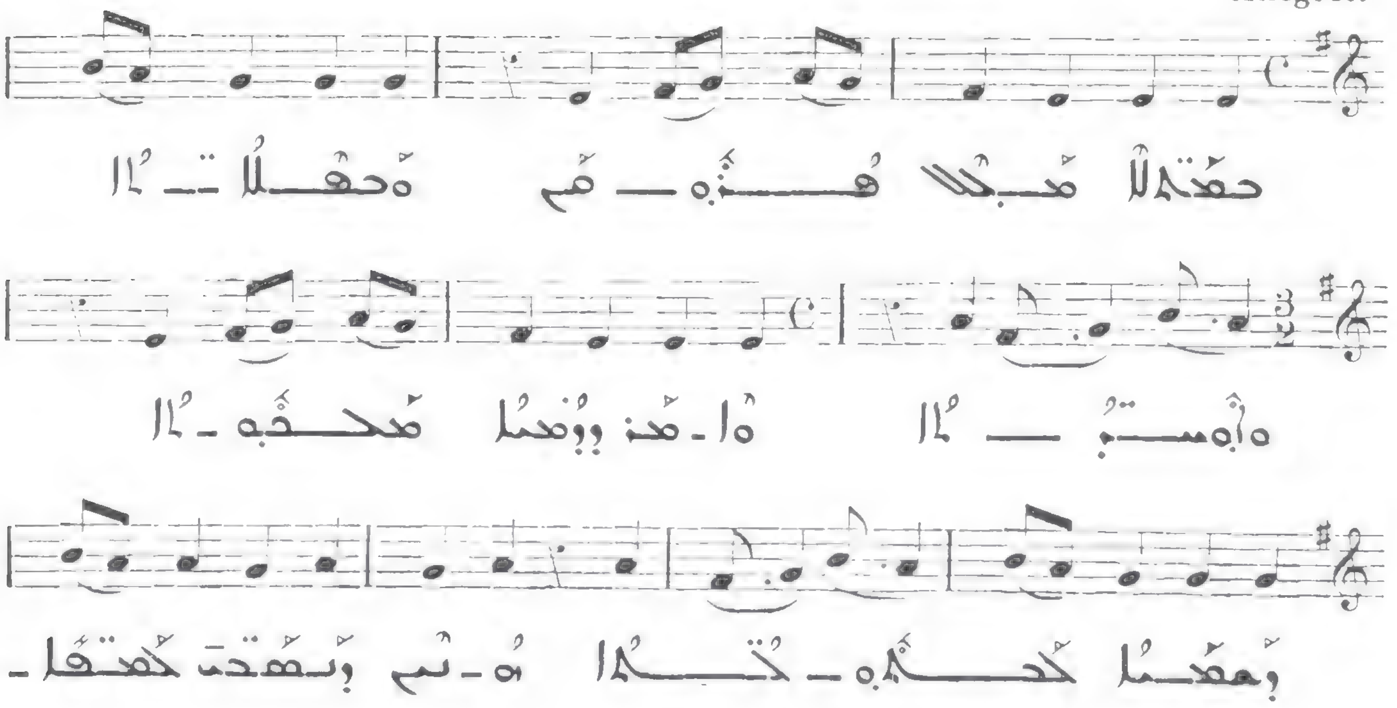


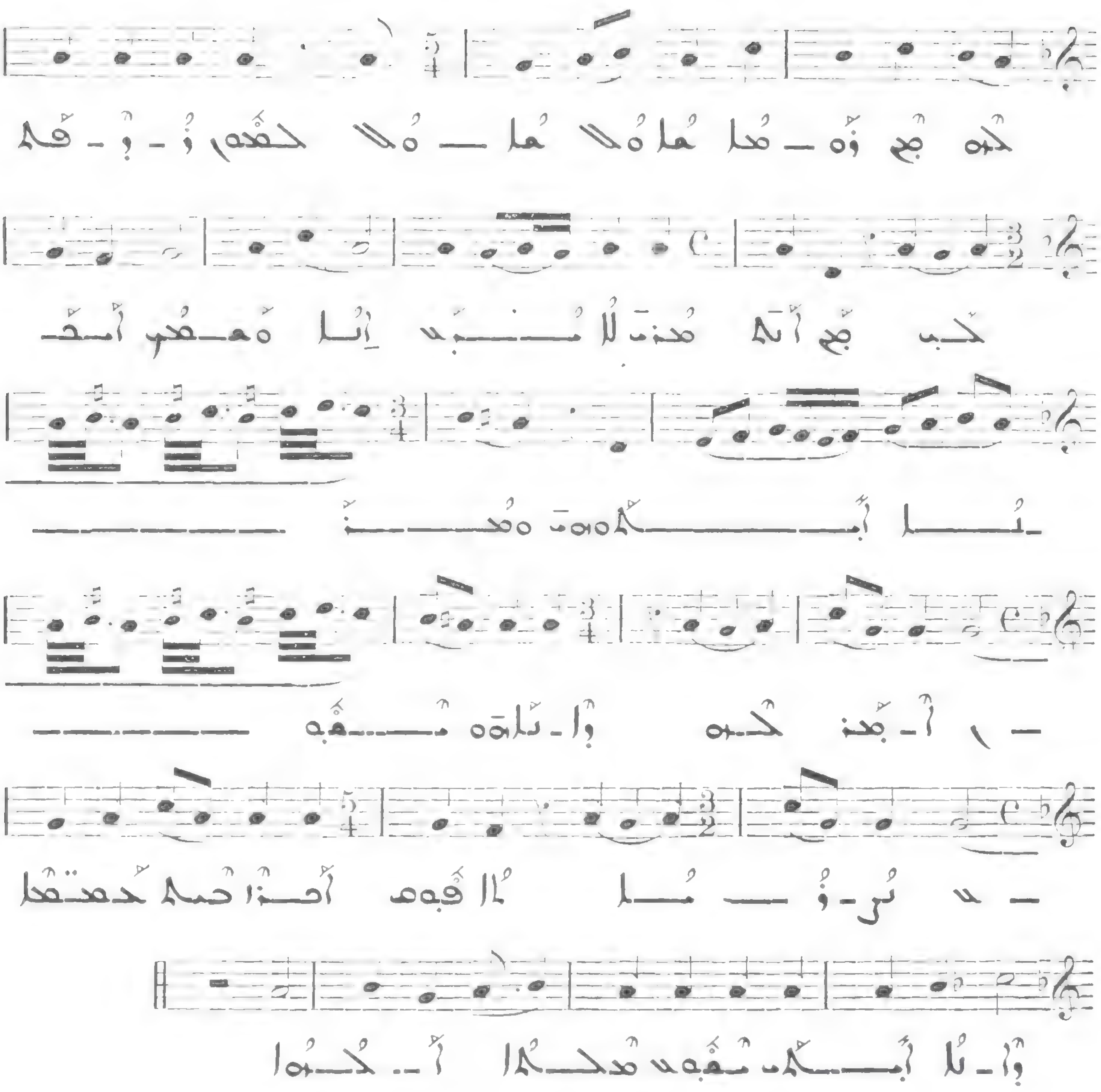


150

Allegretto

V

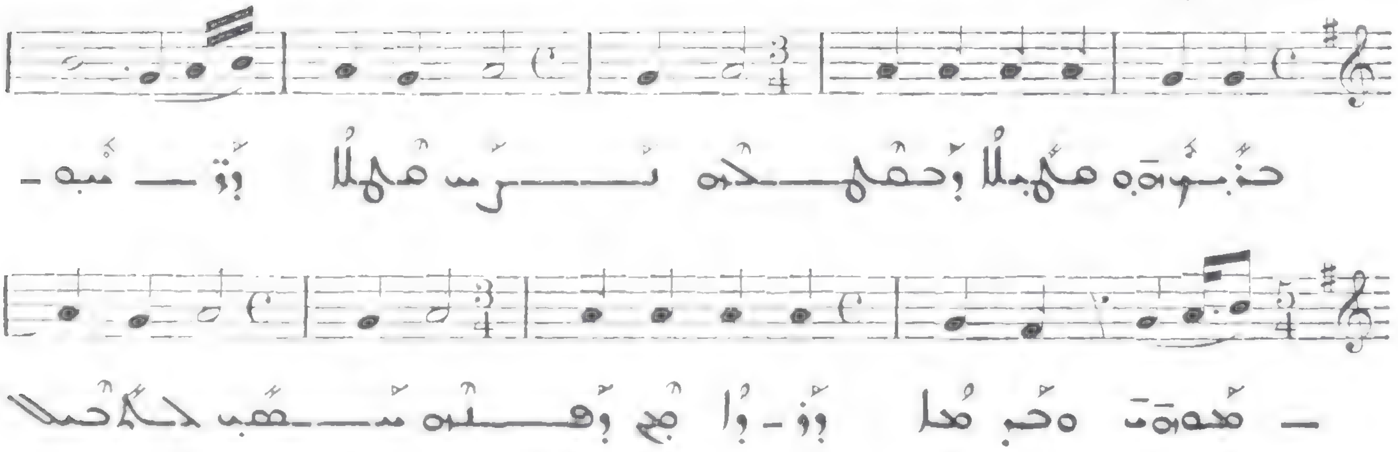


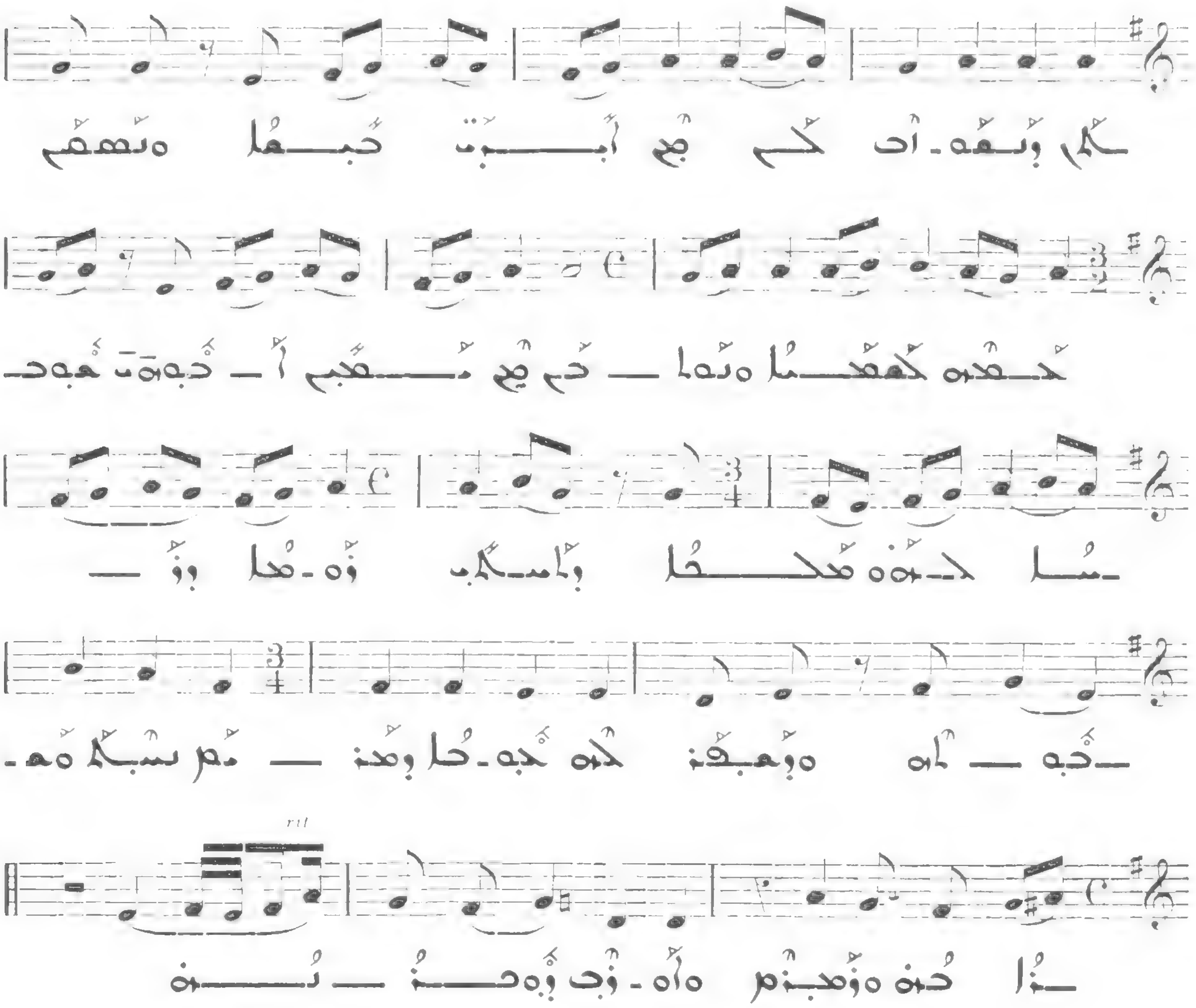


149

Allegro moderato

IV

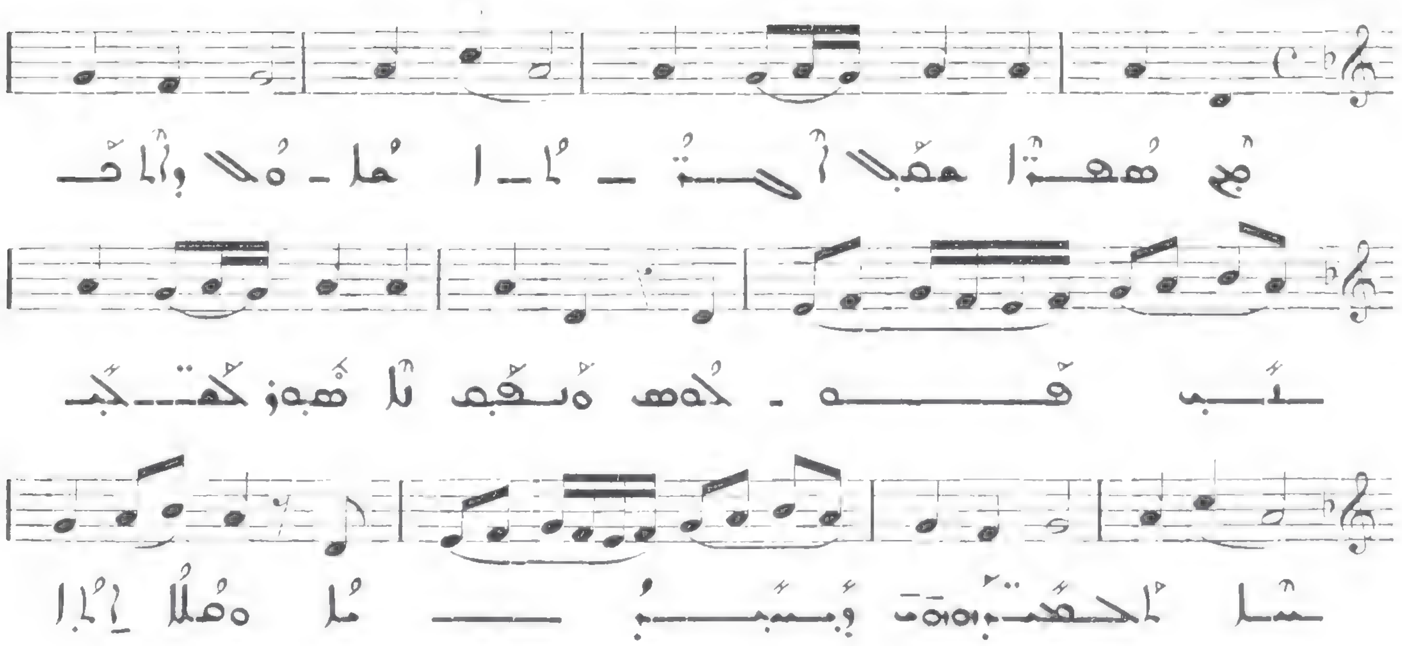


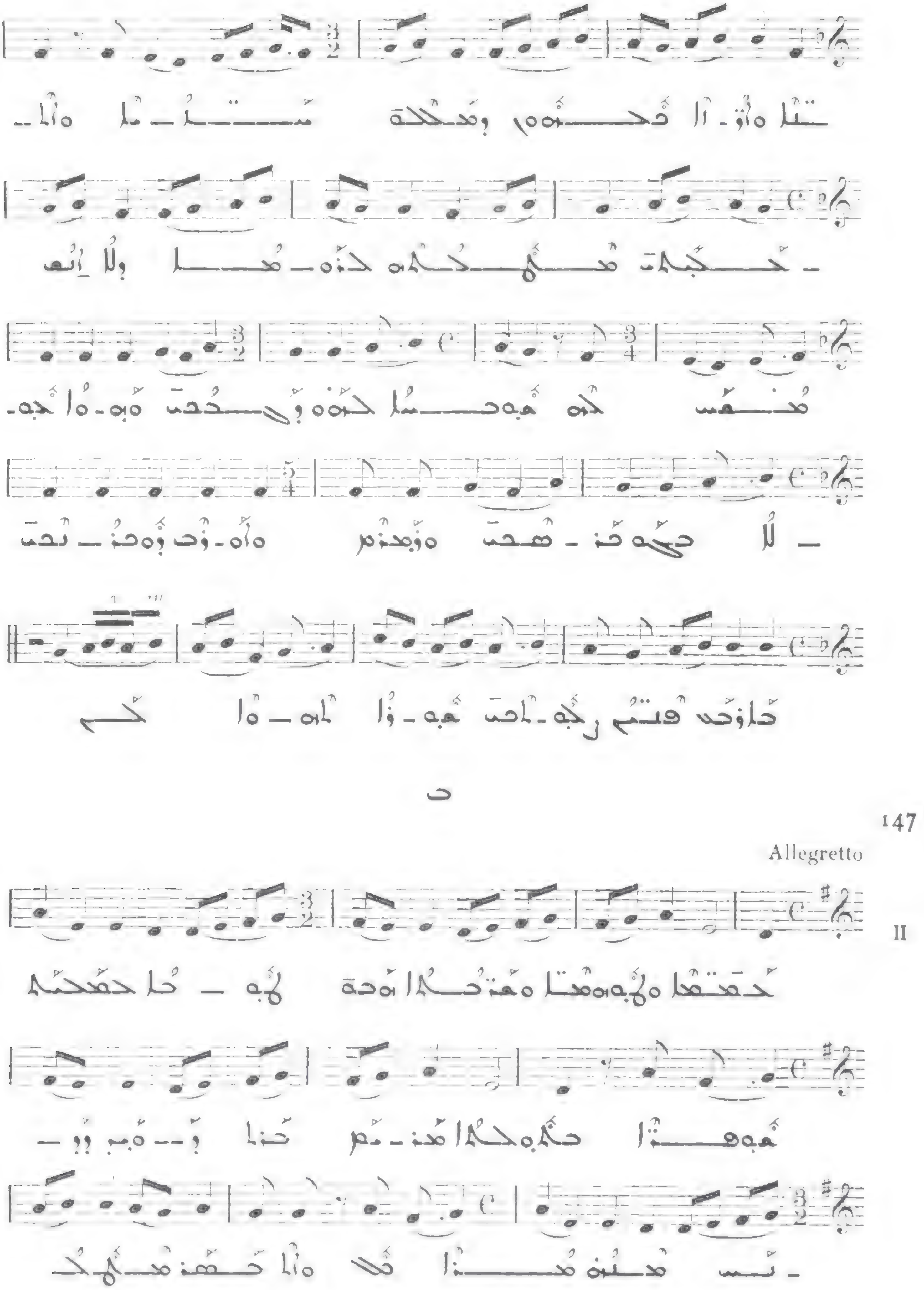


148

Allegretto

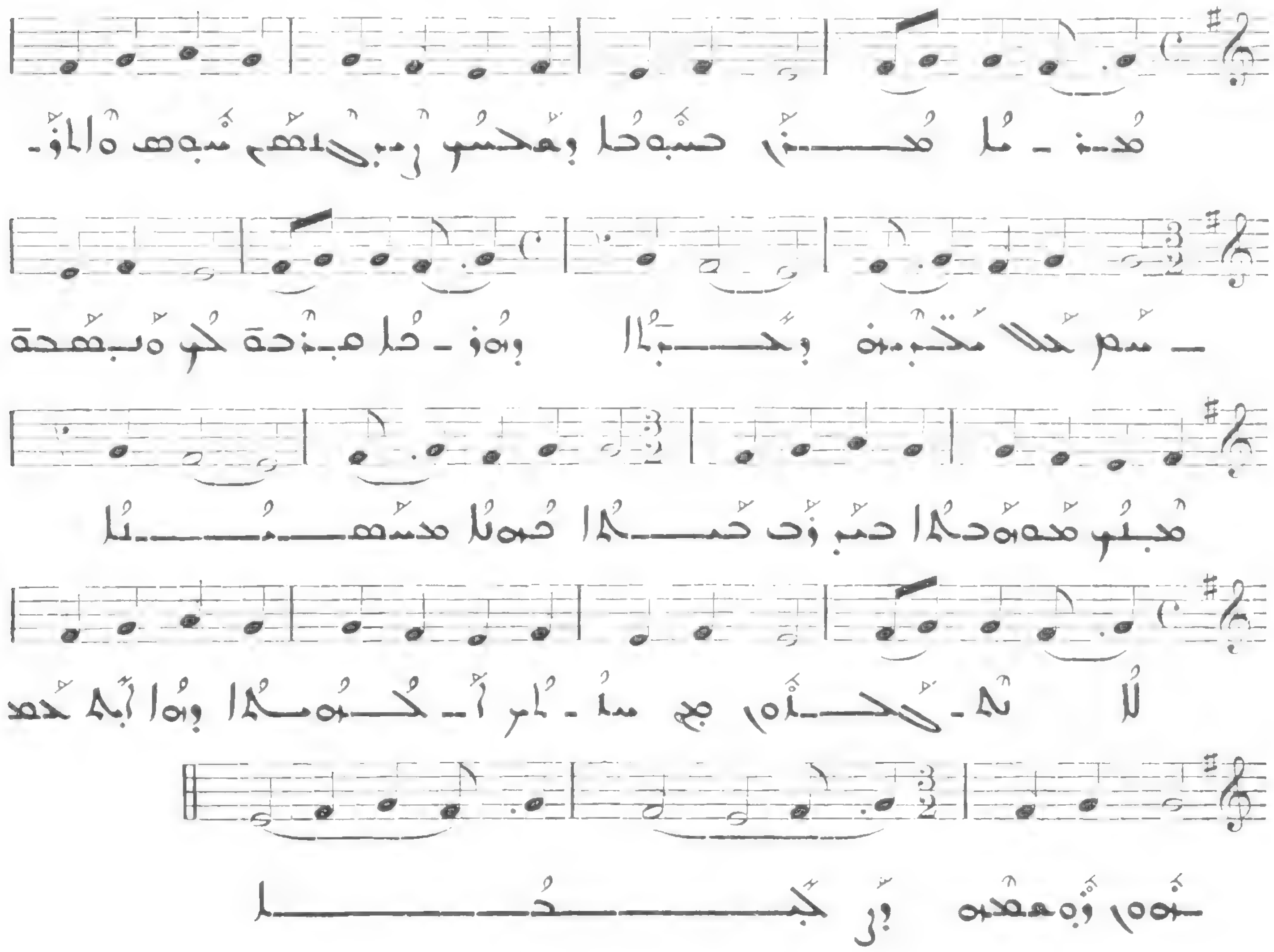
III




147
Allegretto
II

ܕܙܘܥܐ ܕܡܕܢܚܐ ܡܪܢ 145

Allegro

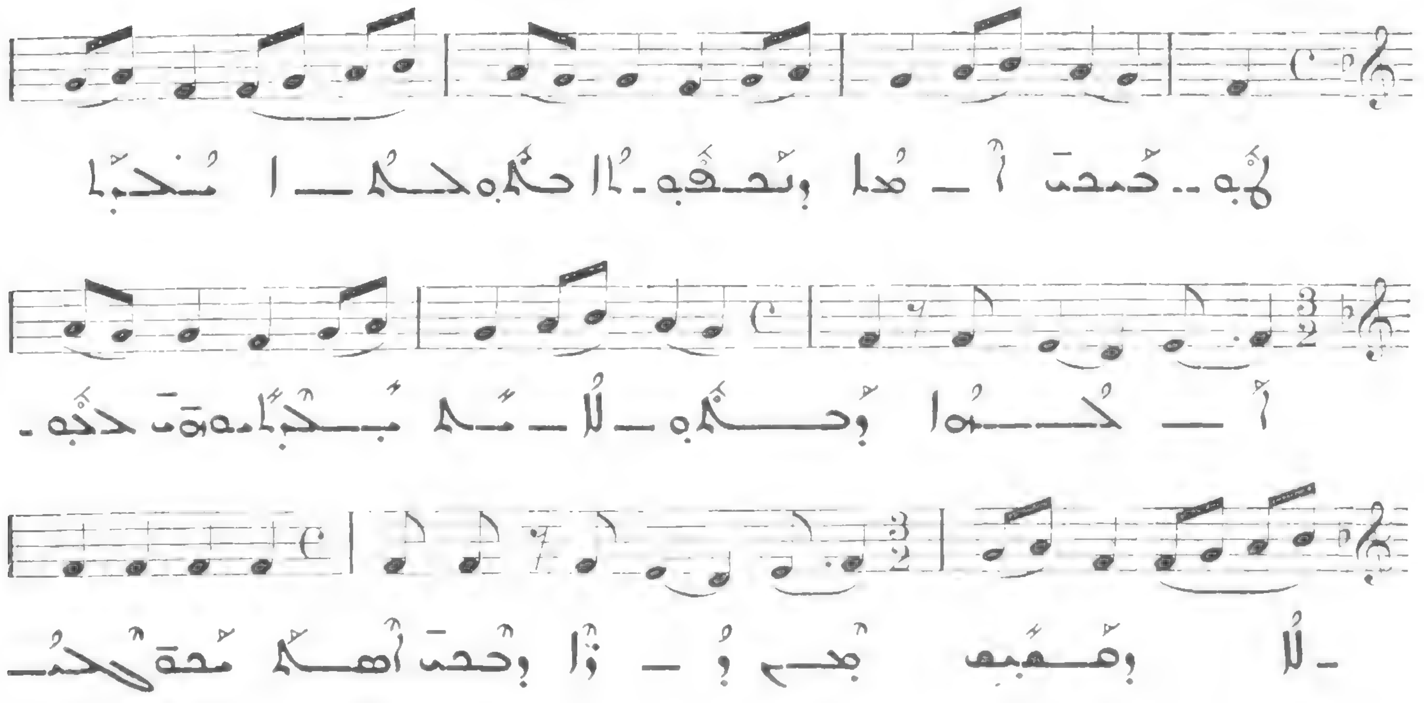


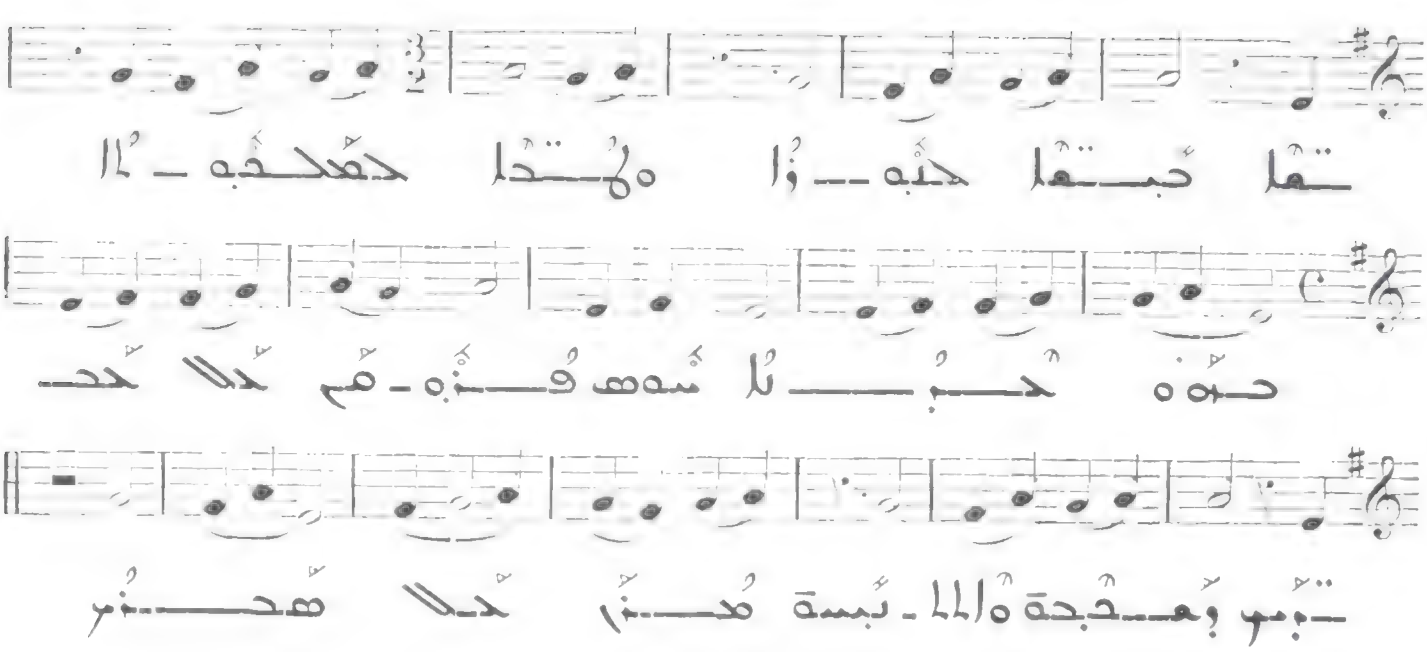
146

ܩܠܐ ܕܡܥܢܝܬܐ ܬܗܪܢܘ ܟܪ̈ܝܐ : ܐ

All. moderato

VII

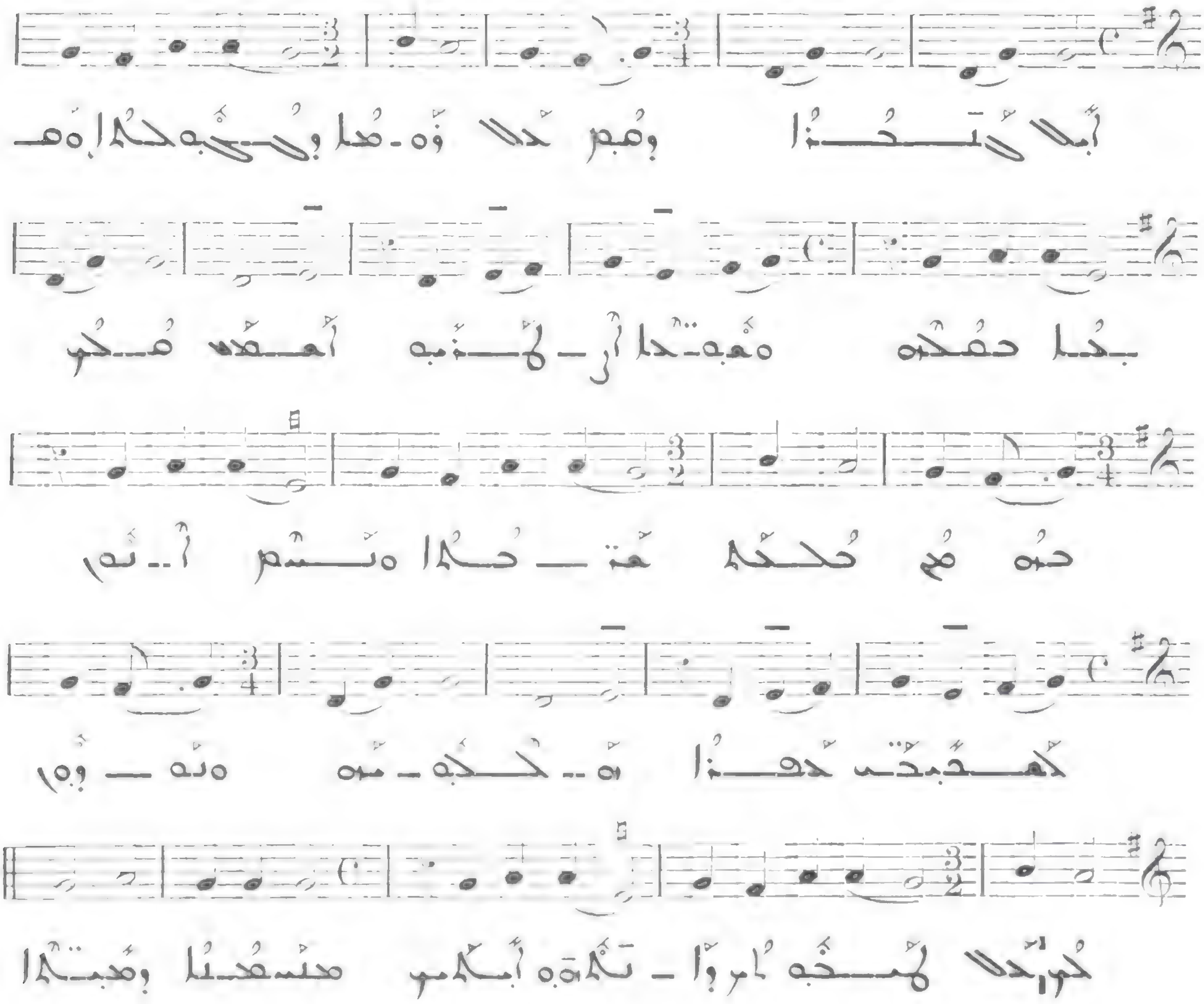


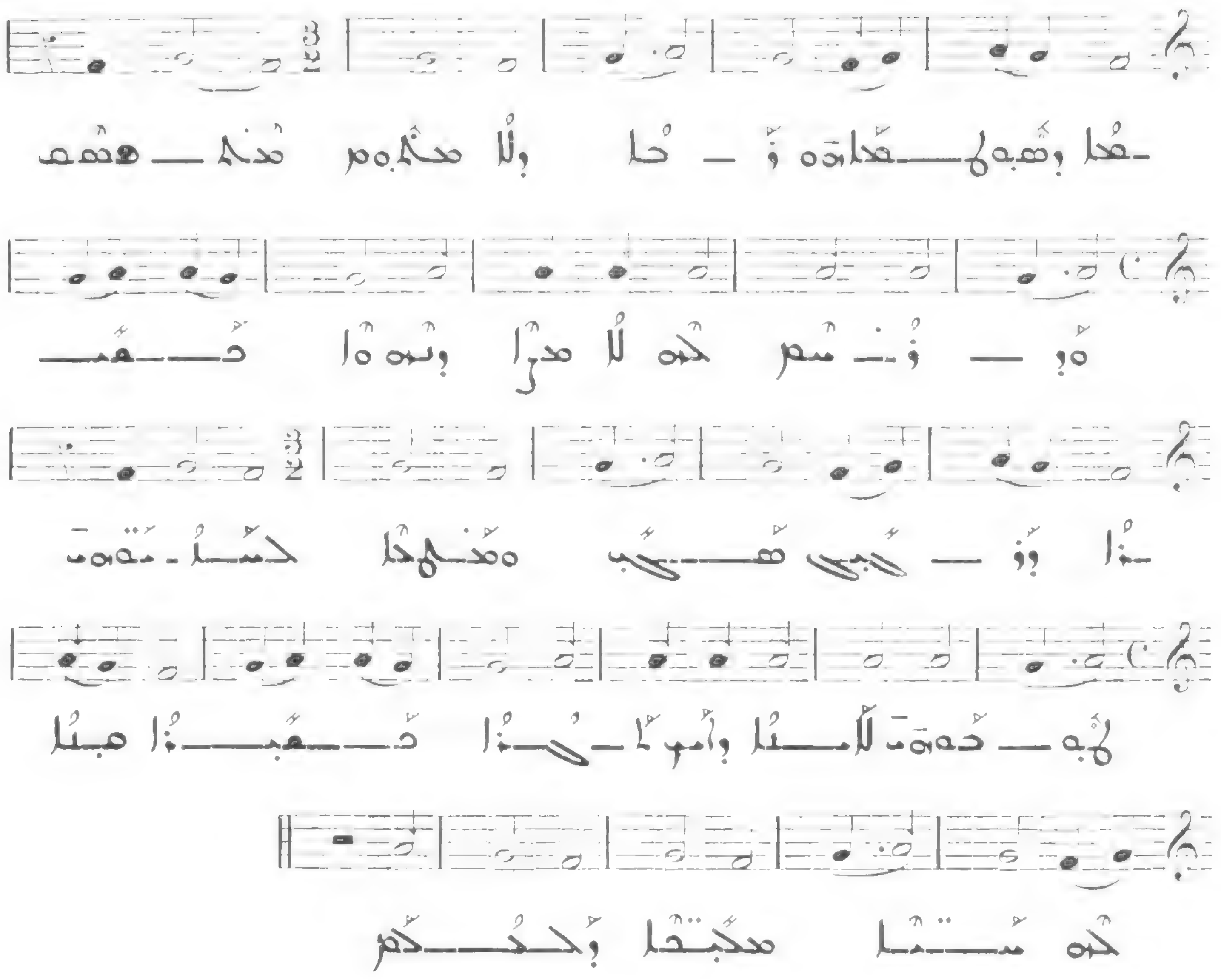


144

Allegro

VIII

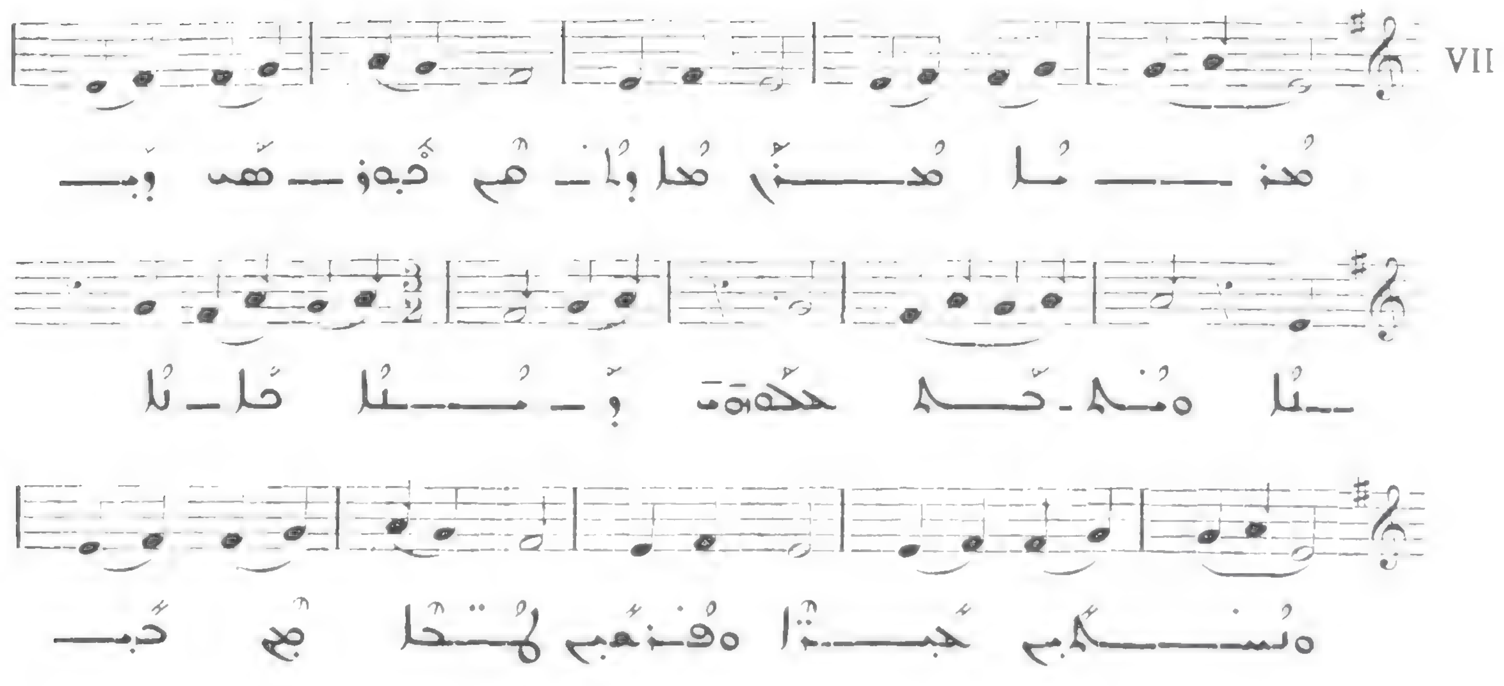


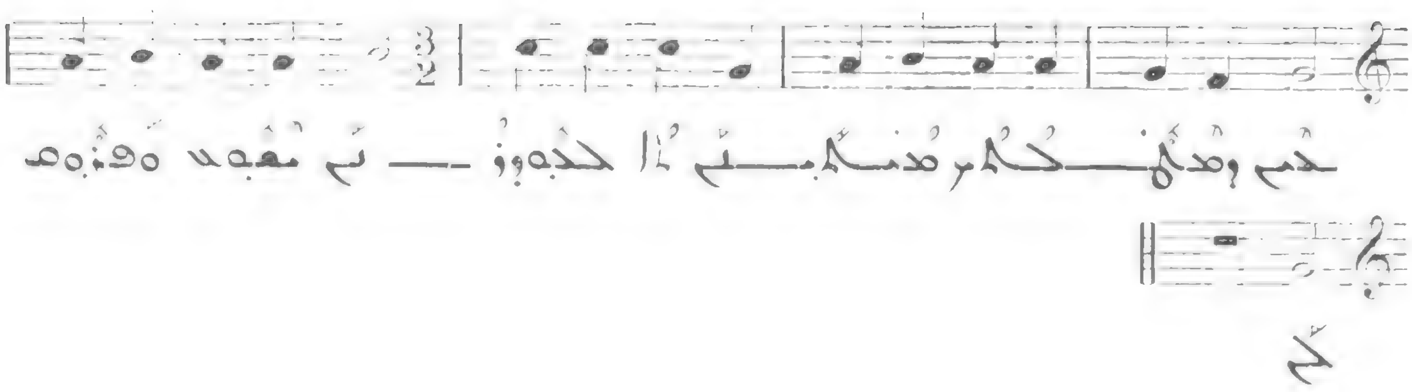


ܐ

143

All. molto

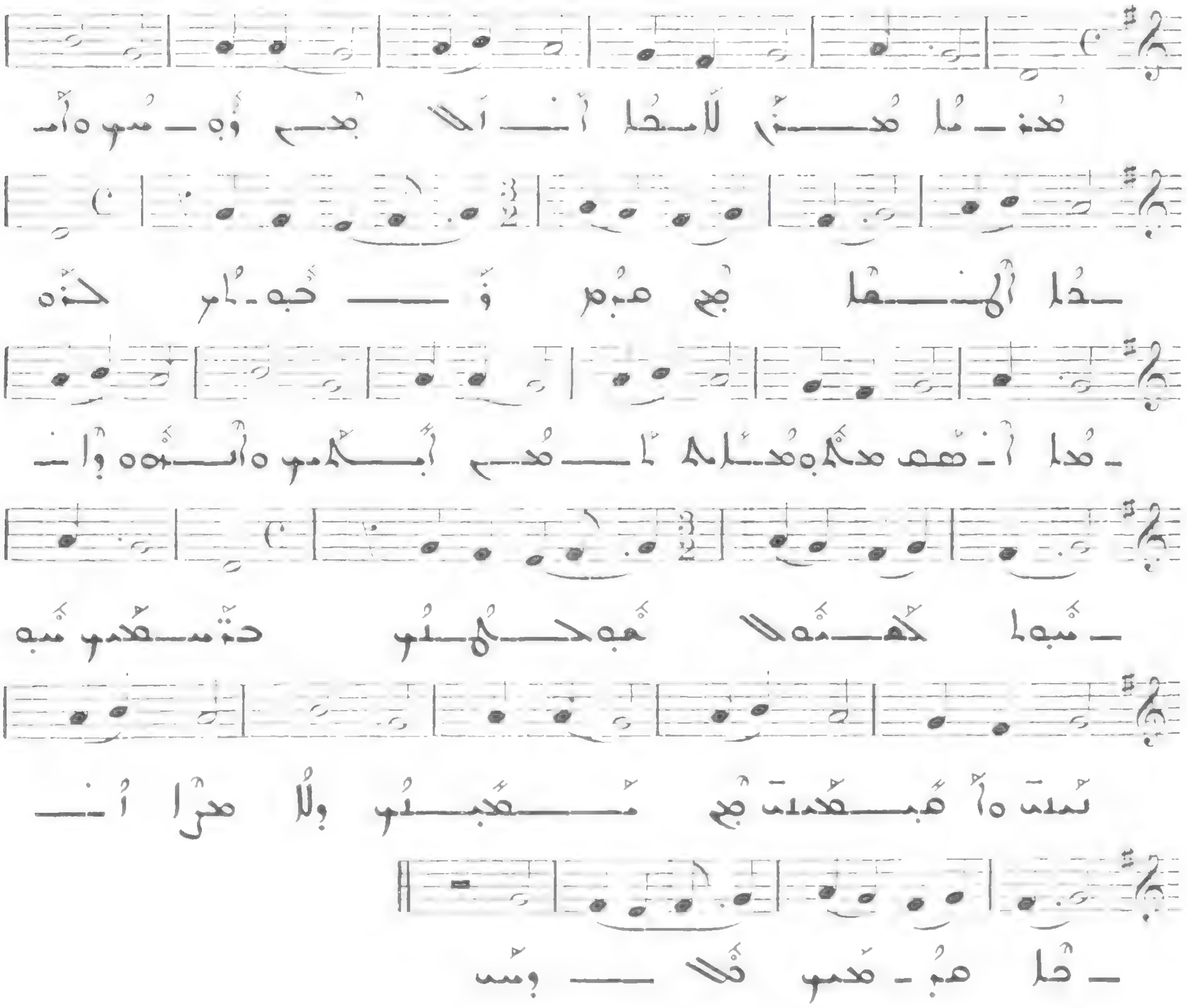




141

All. melto

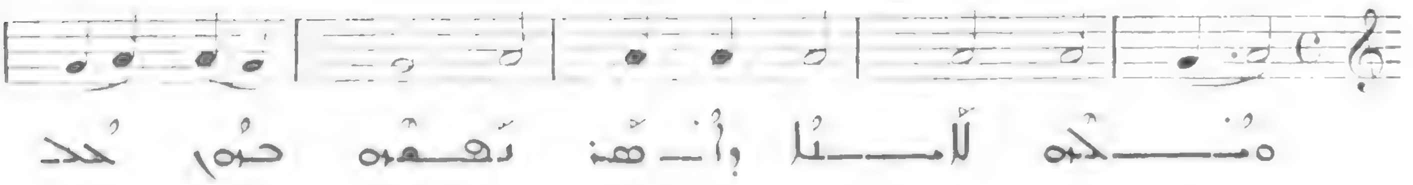
V

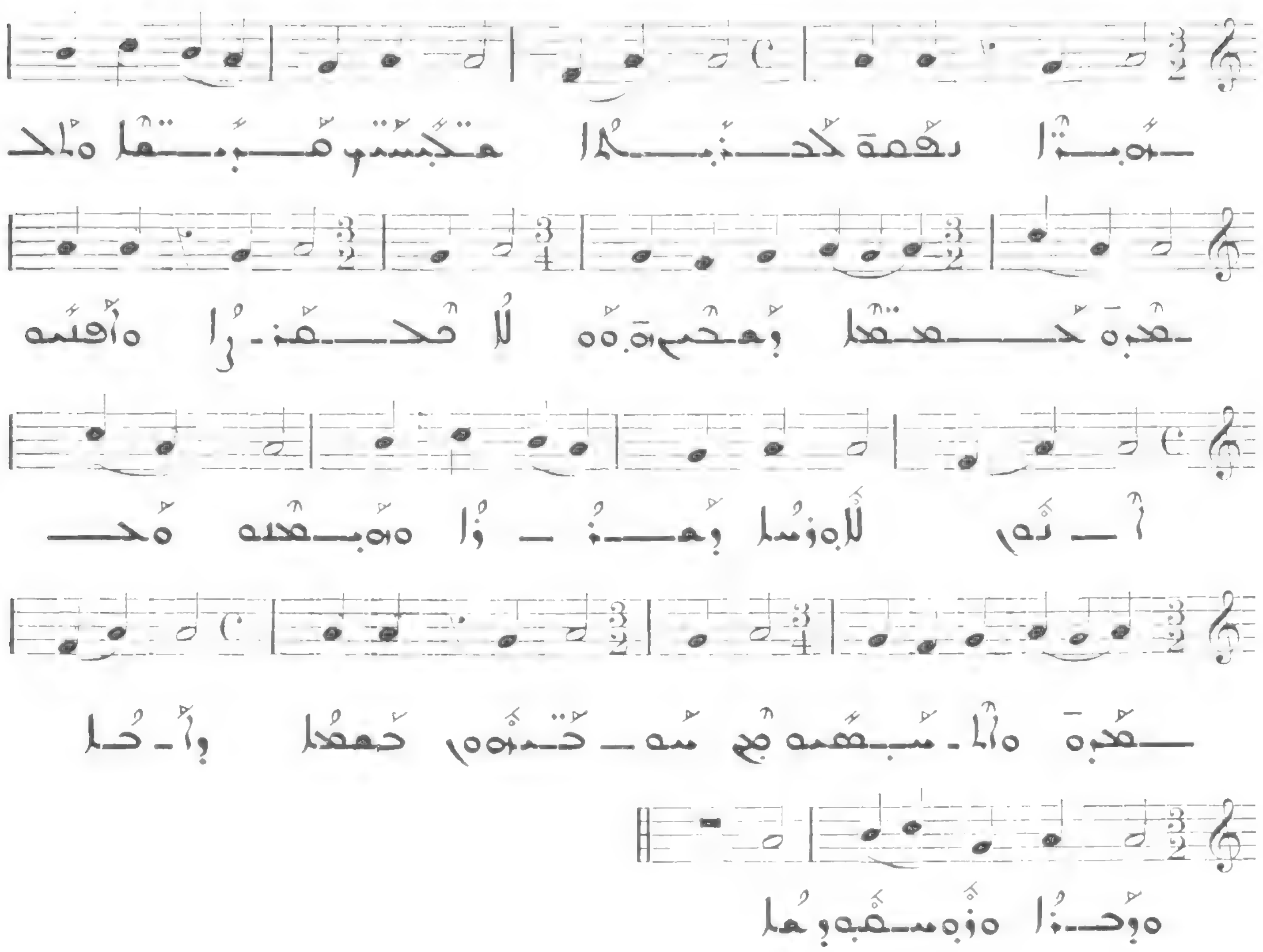


142

All. molto

VI

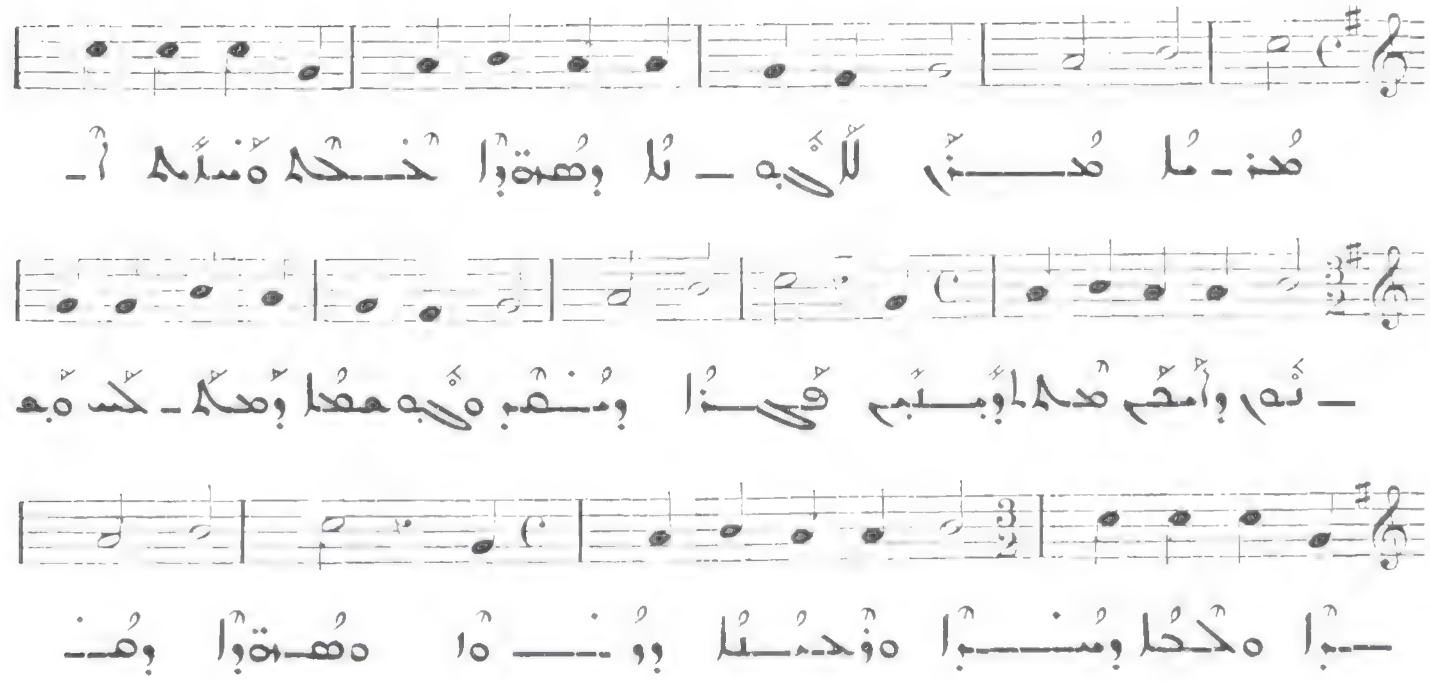


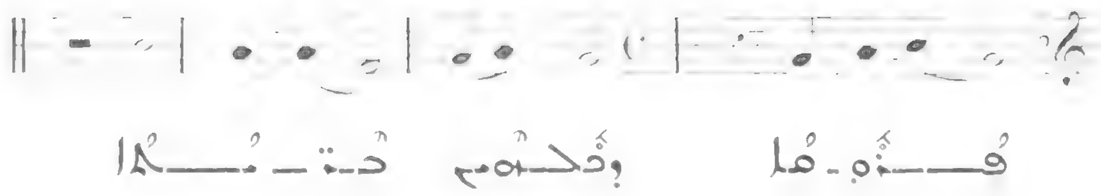


140

IV

All. molto

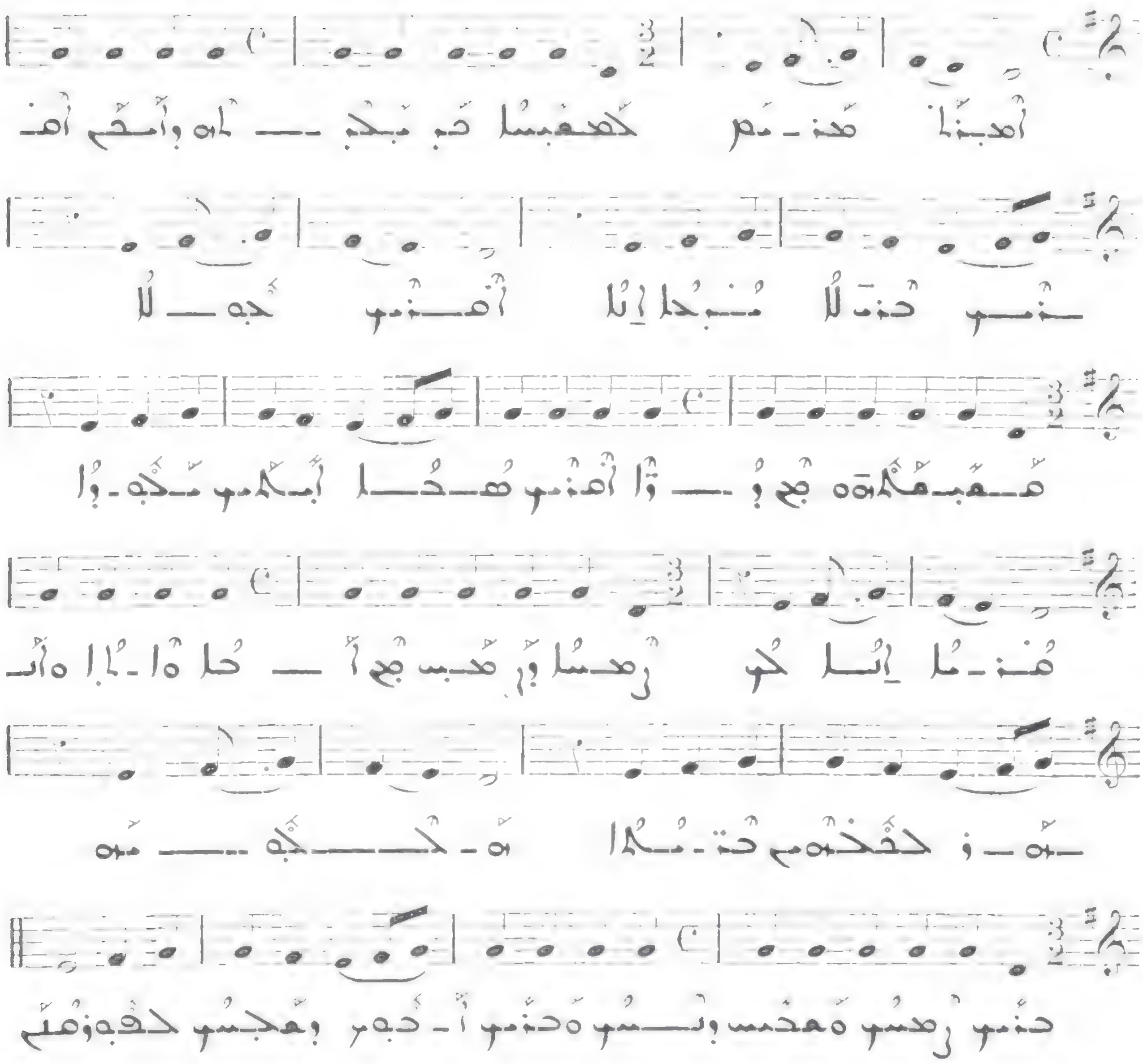




ܒ 138

All. molto

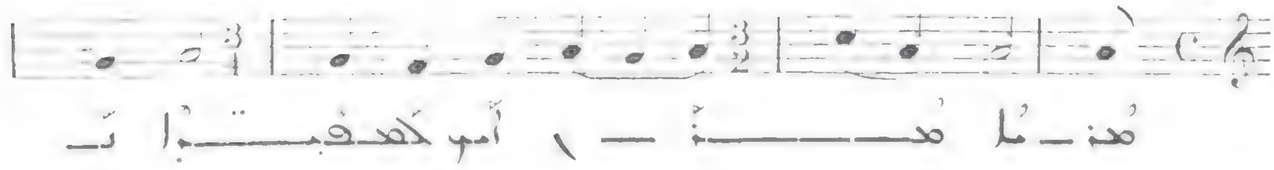
II



ܓ 139

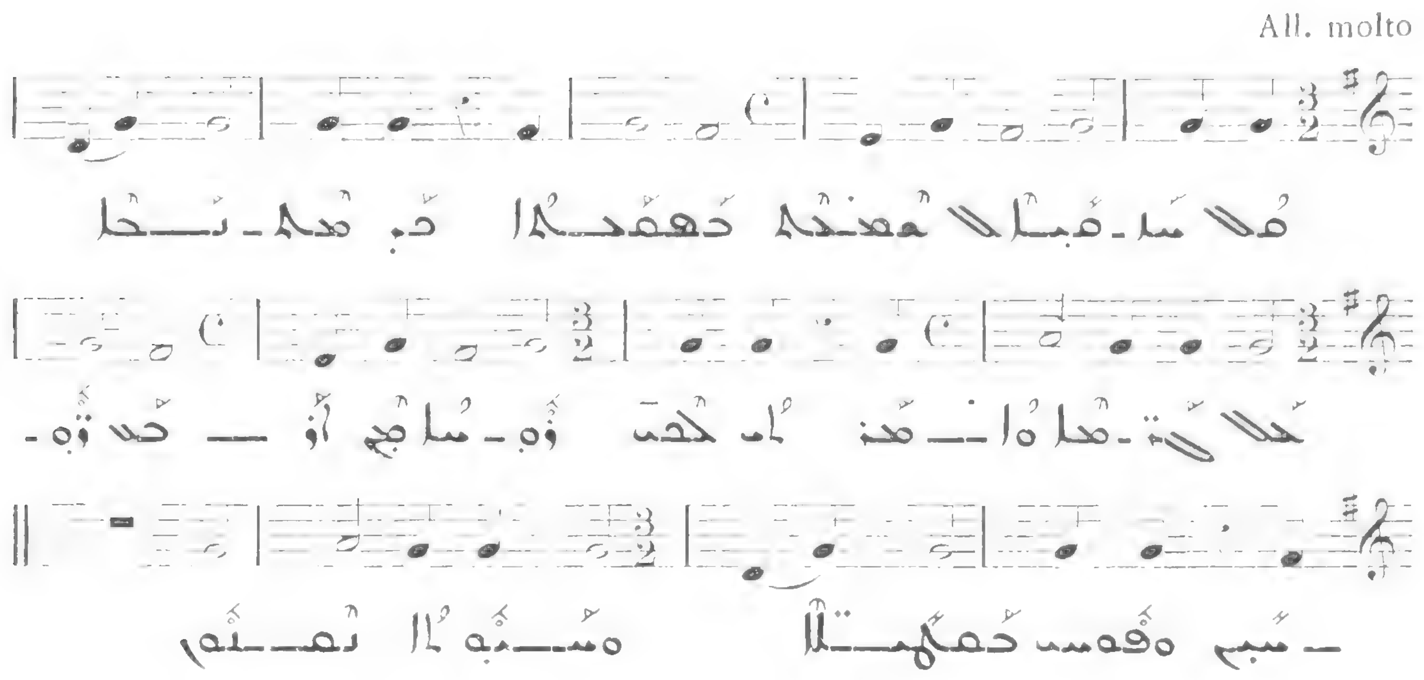
All. molto

III

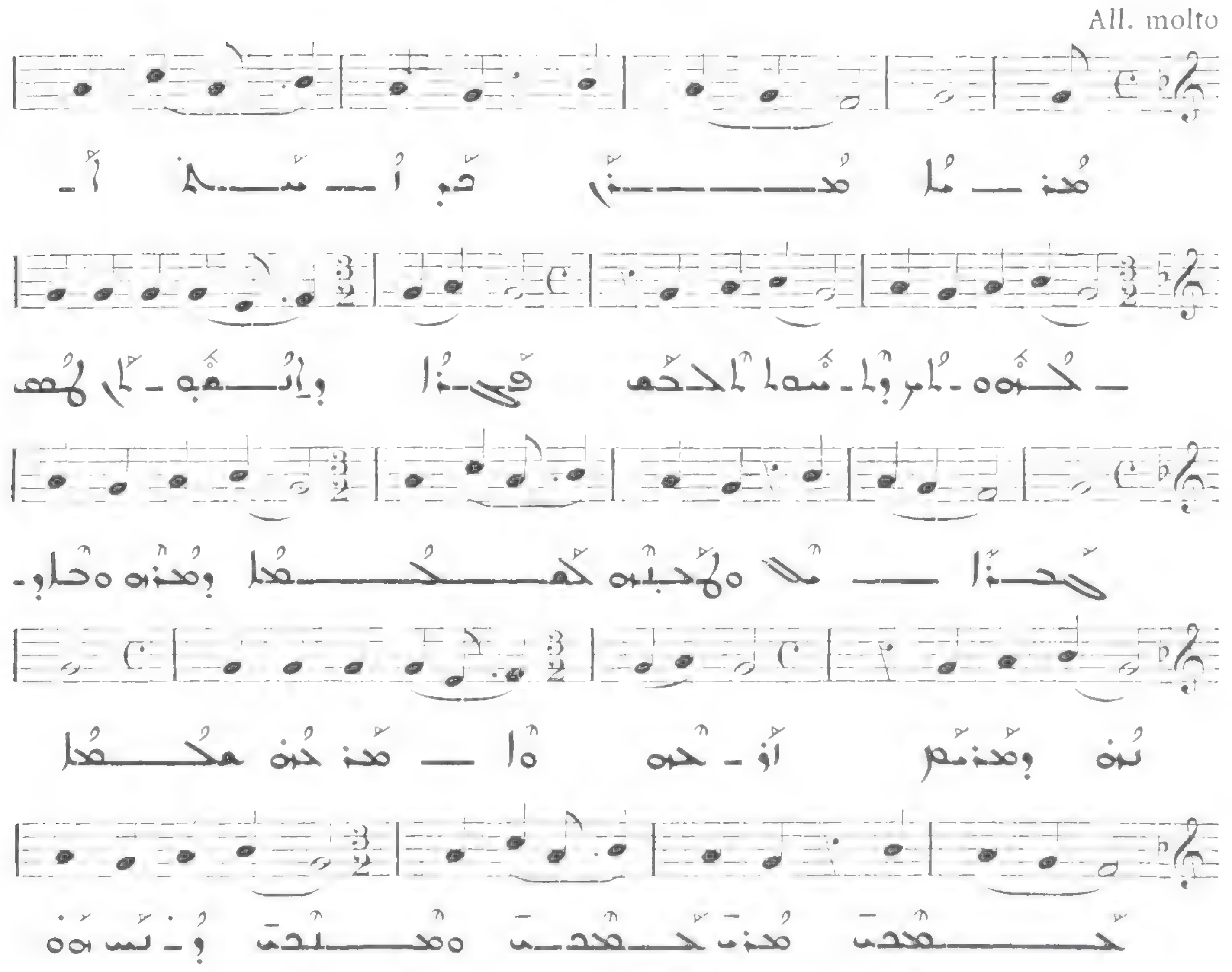


136

ܚ



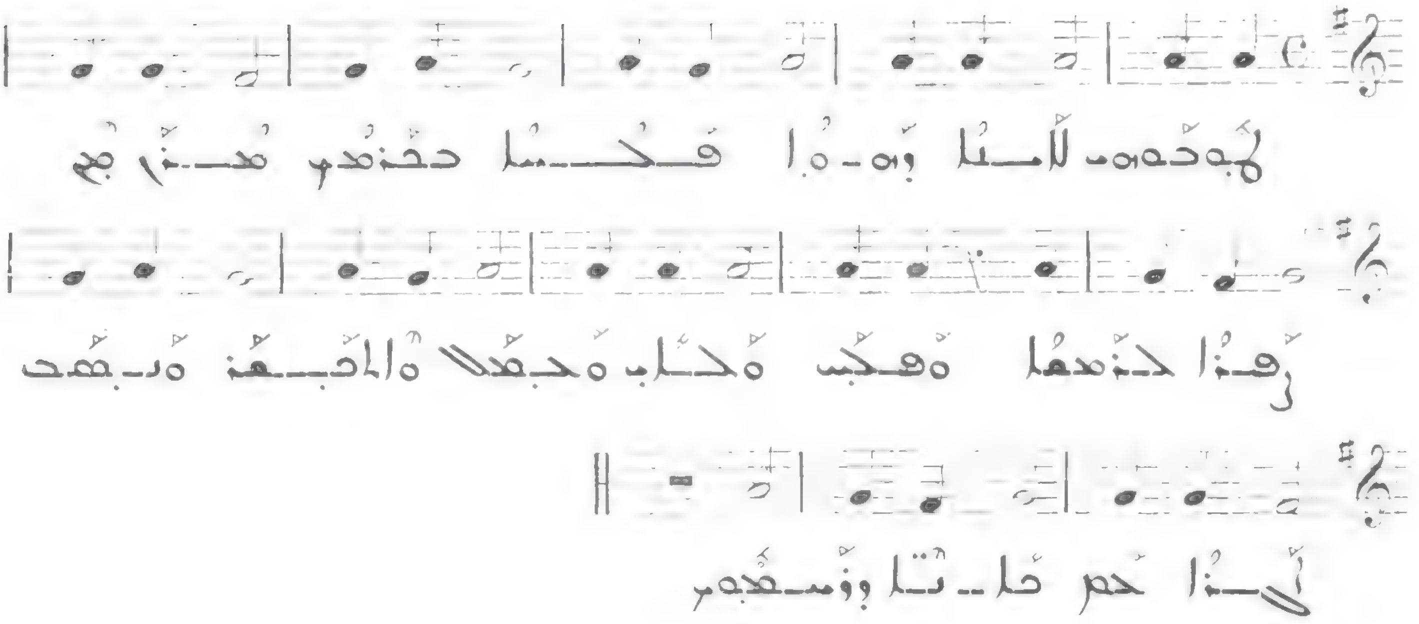
137



134

All. molto

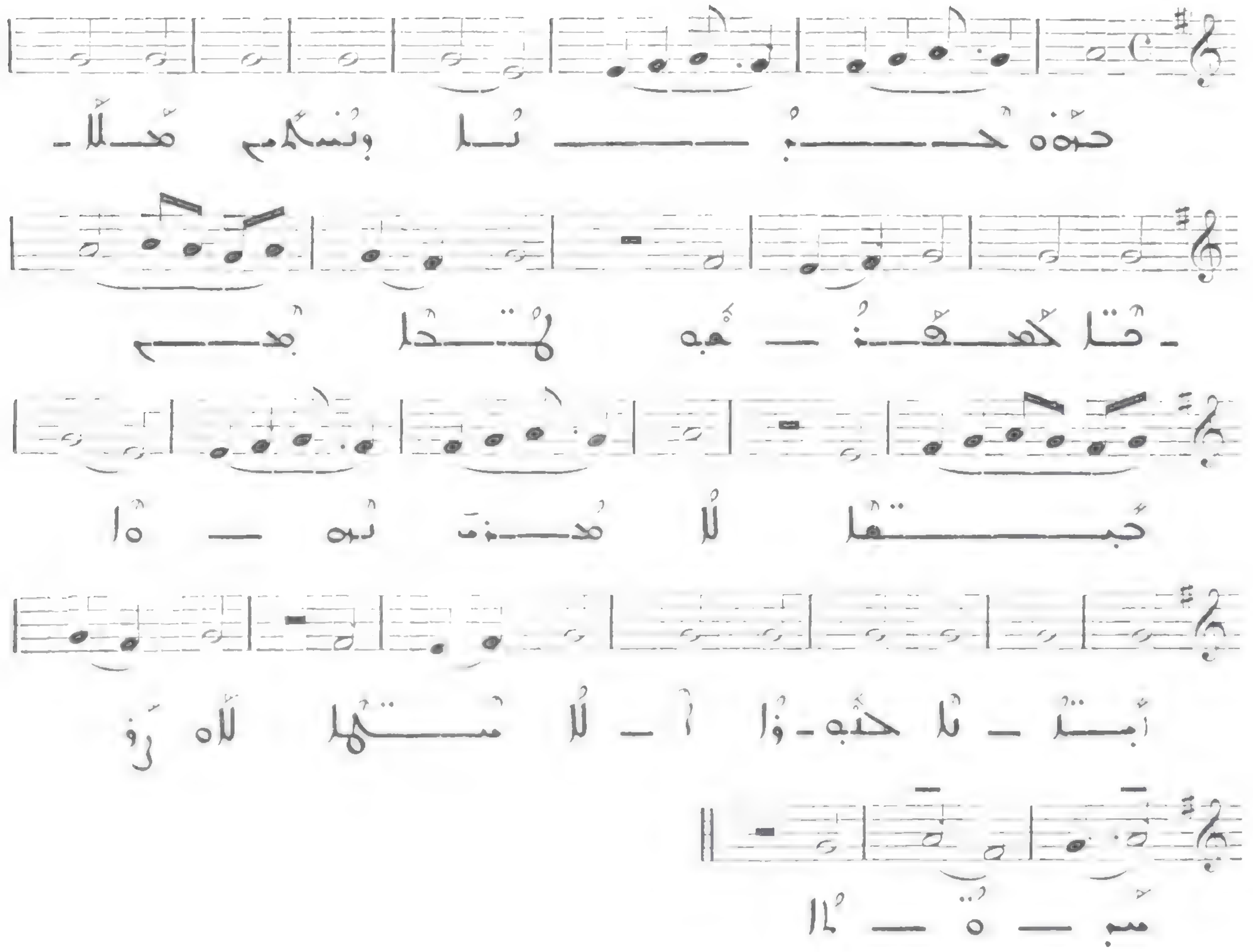
VI

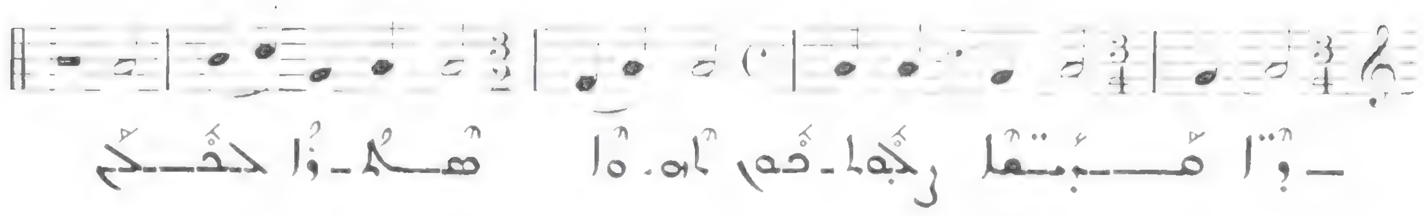


135

All. molto

VII



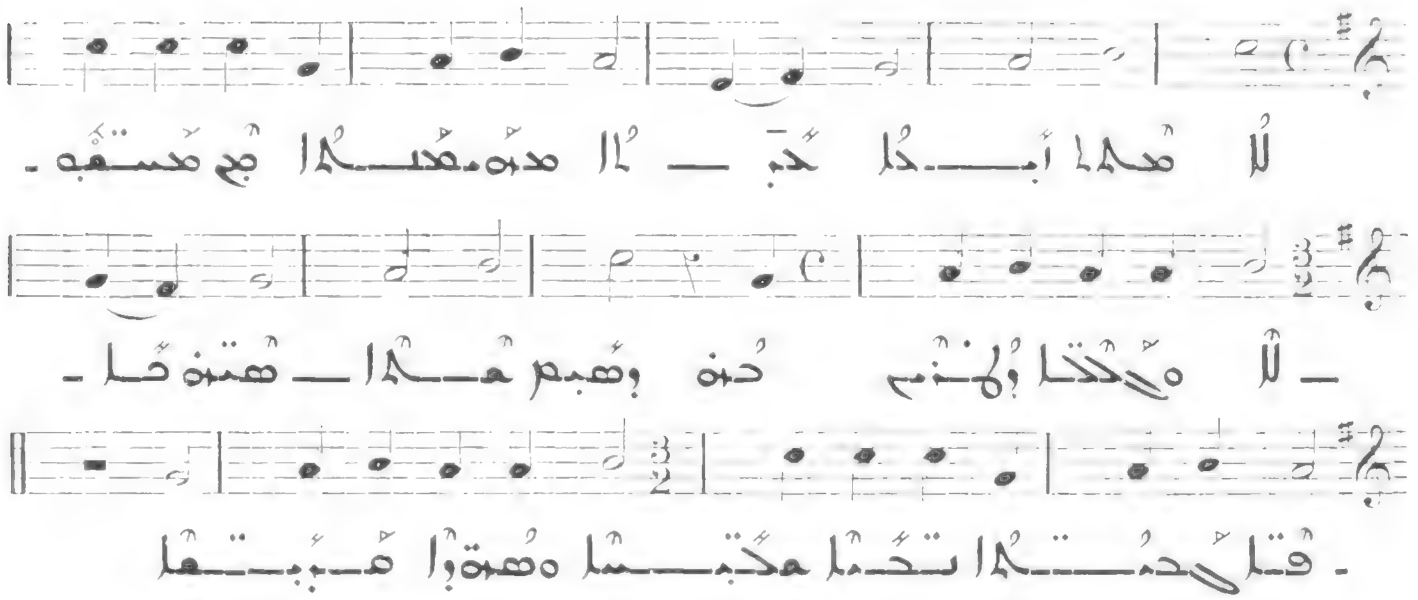


ܘ

132

Allegro molto

IV

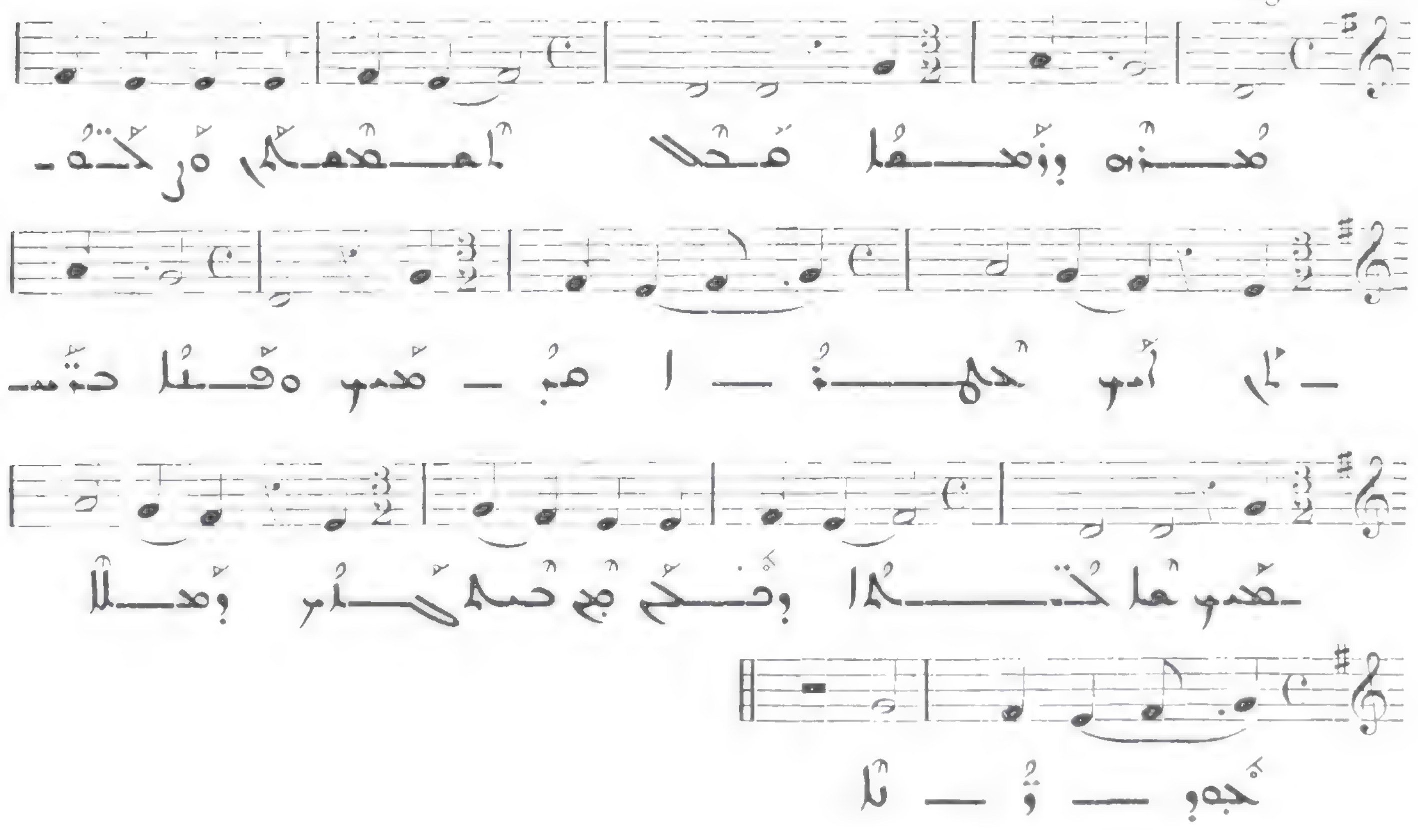


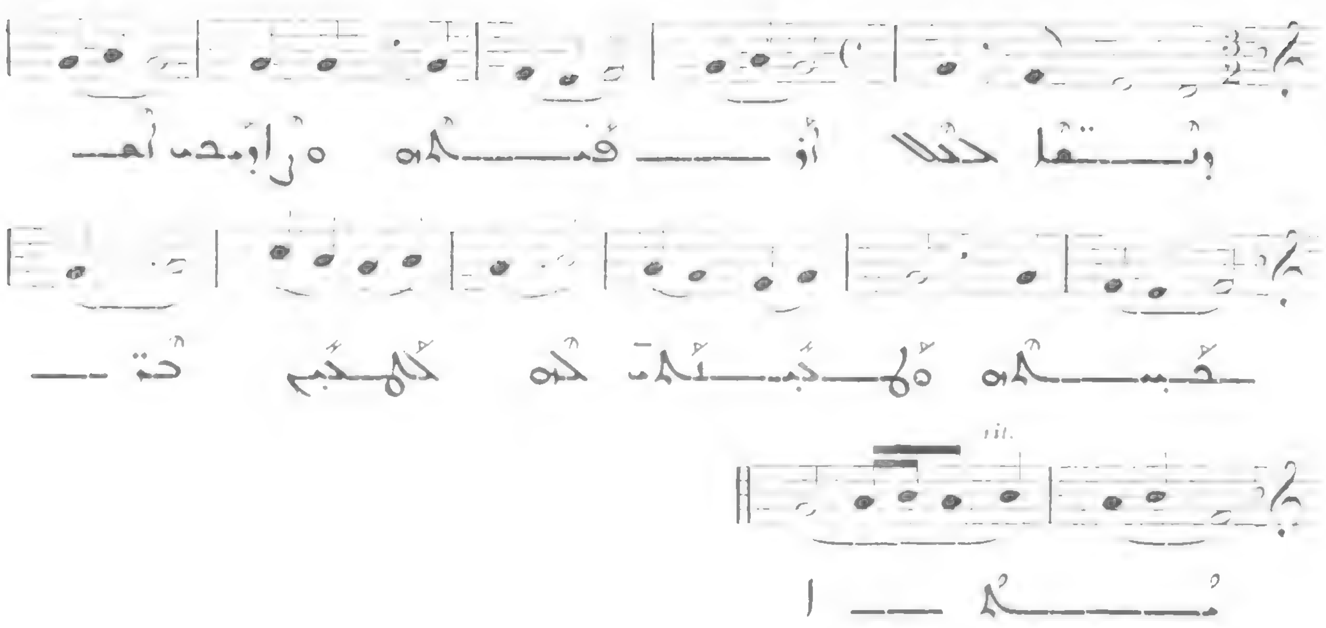
ܗ

133

Allegro molto

V

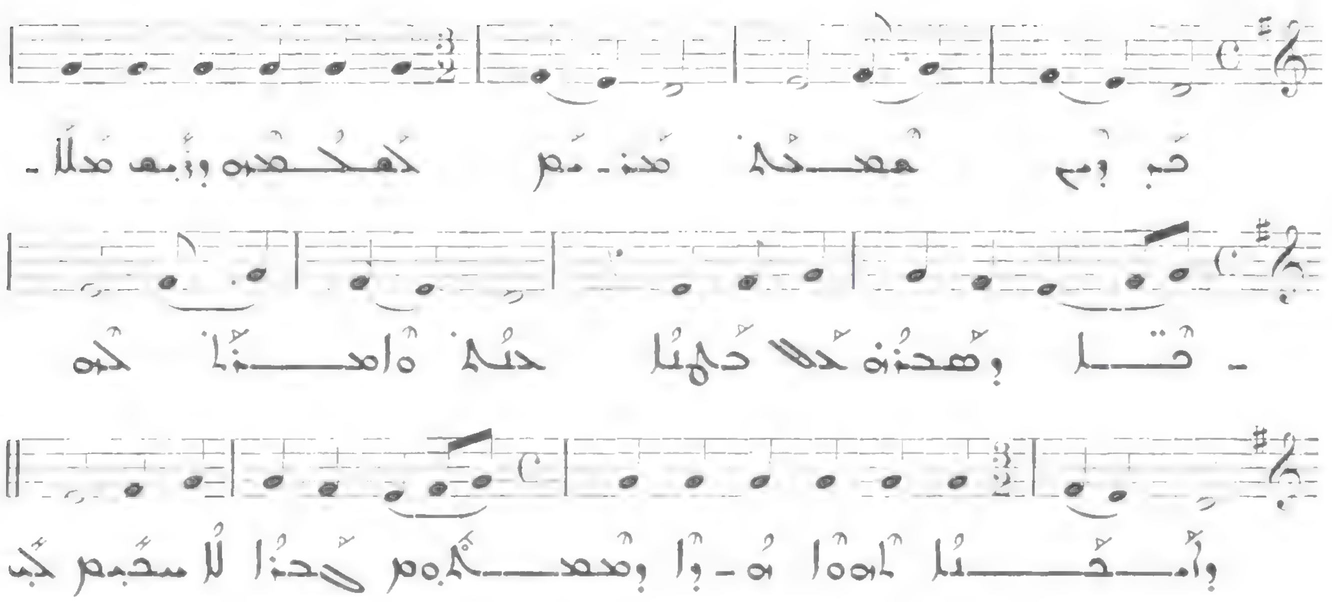




ܒ 130

Allegro

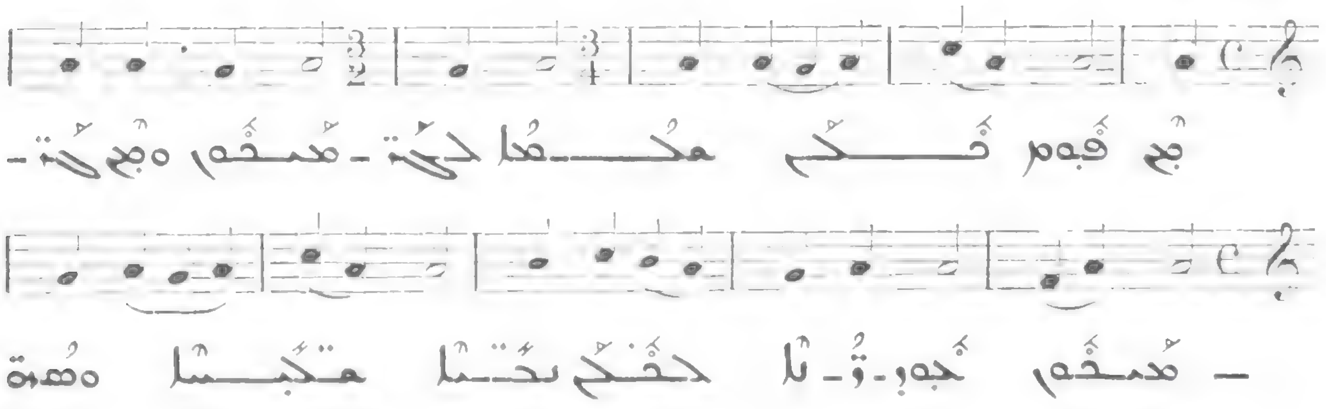
II

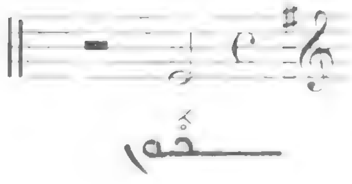


ܓ 131

Allegro molto

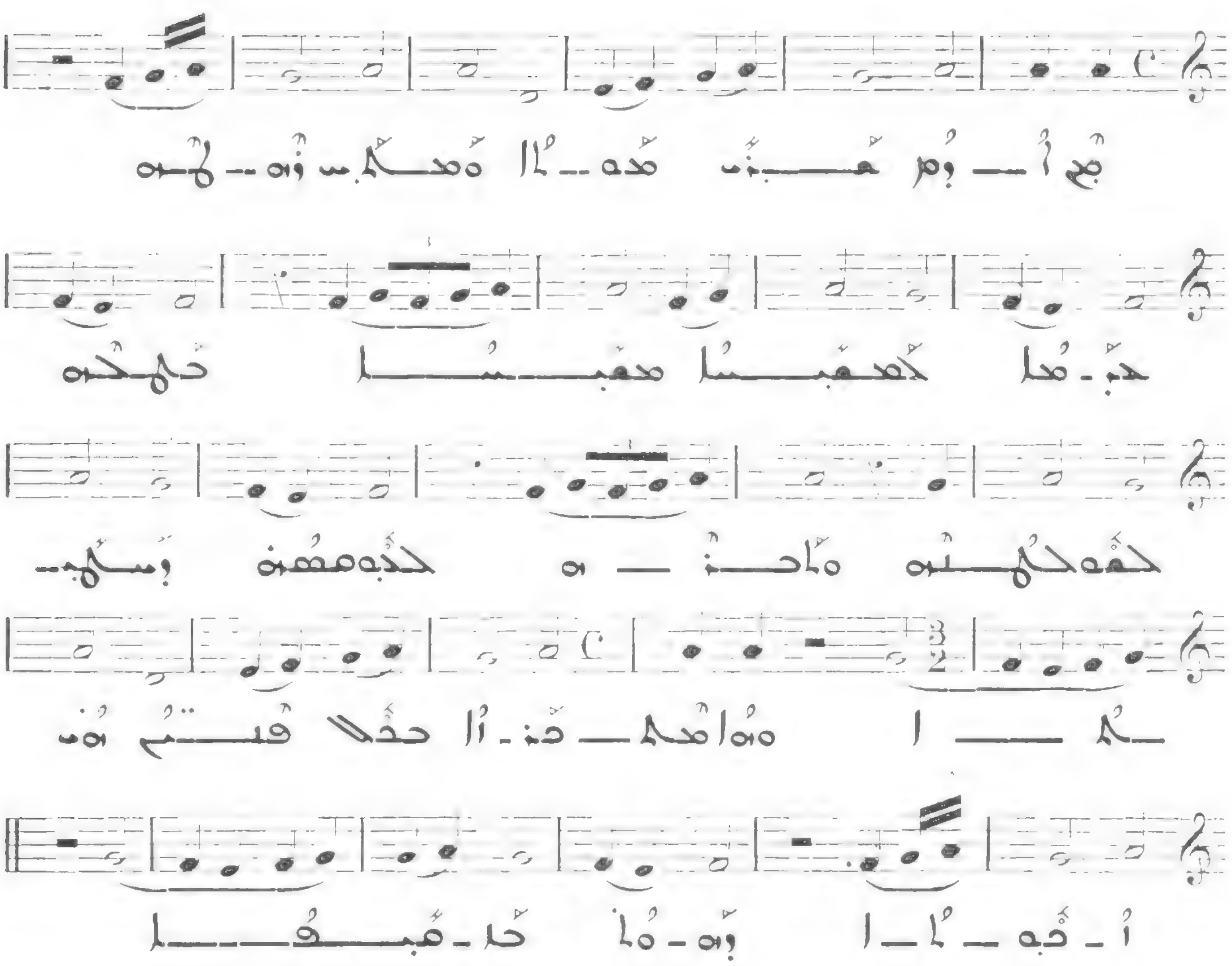
III





ܕܣܢܐ ܕܥܢܐ ܘܣܒܥܟܝ 128

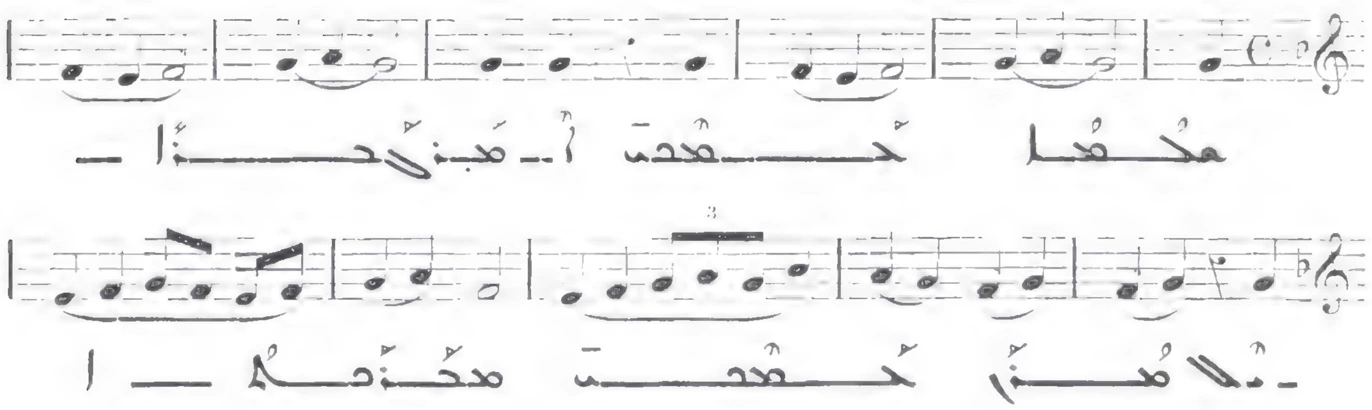
Allegro

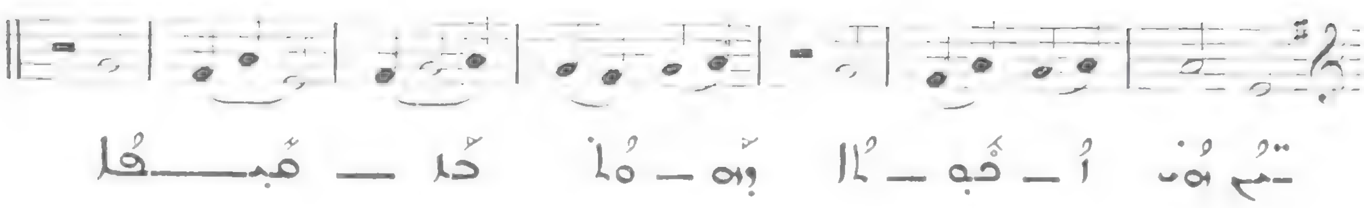


ܩܠܐ ܕܥܢܝܢܐ ܘܩܕܡܐ : ܐ 129

All. molto

I

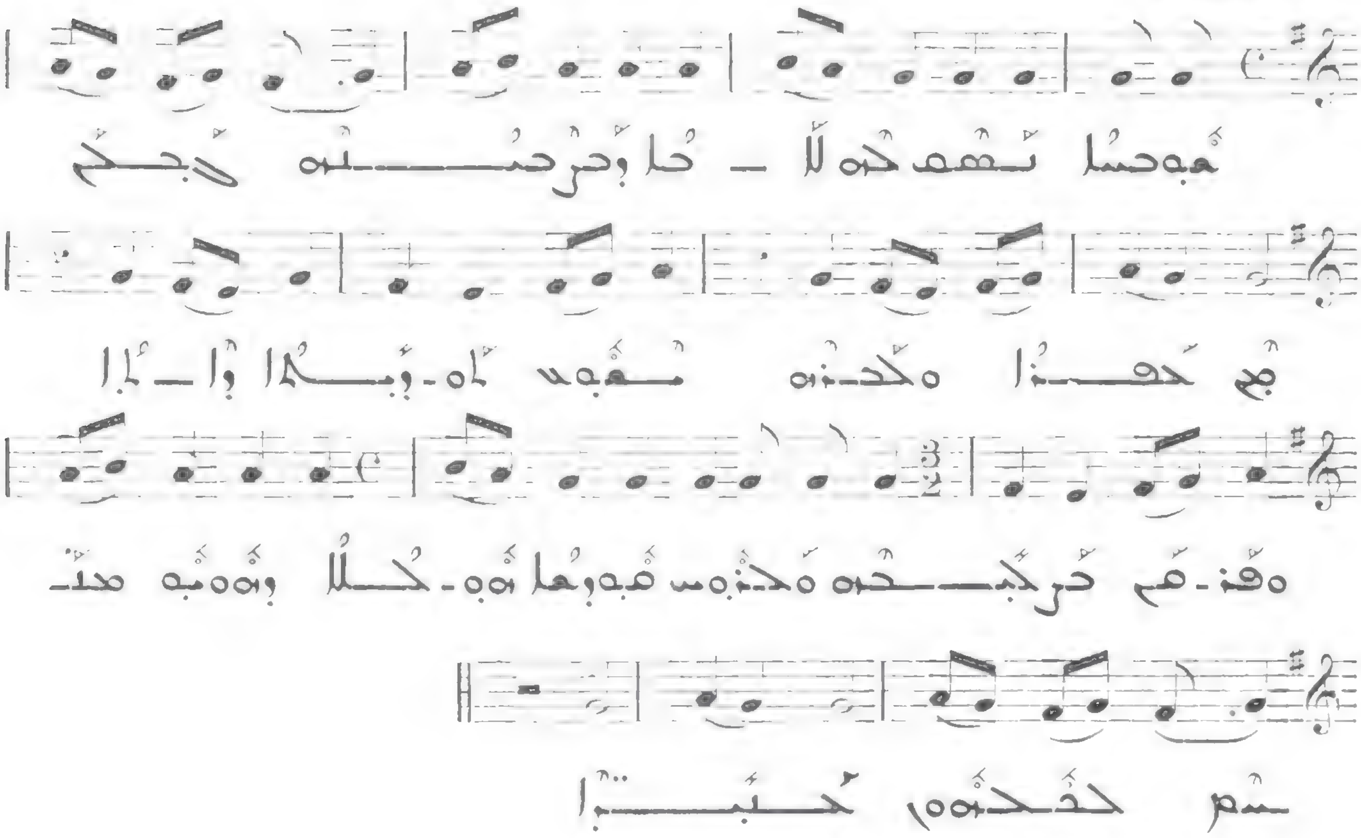




126

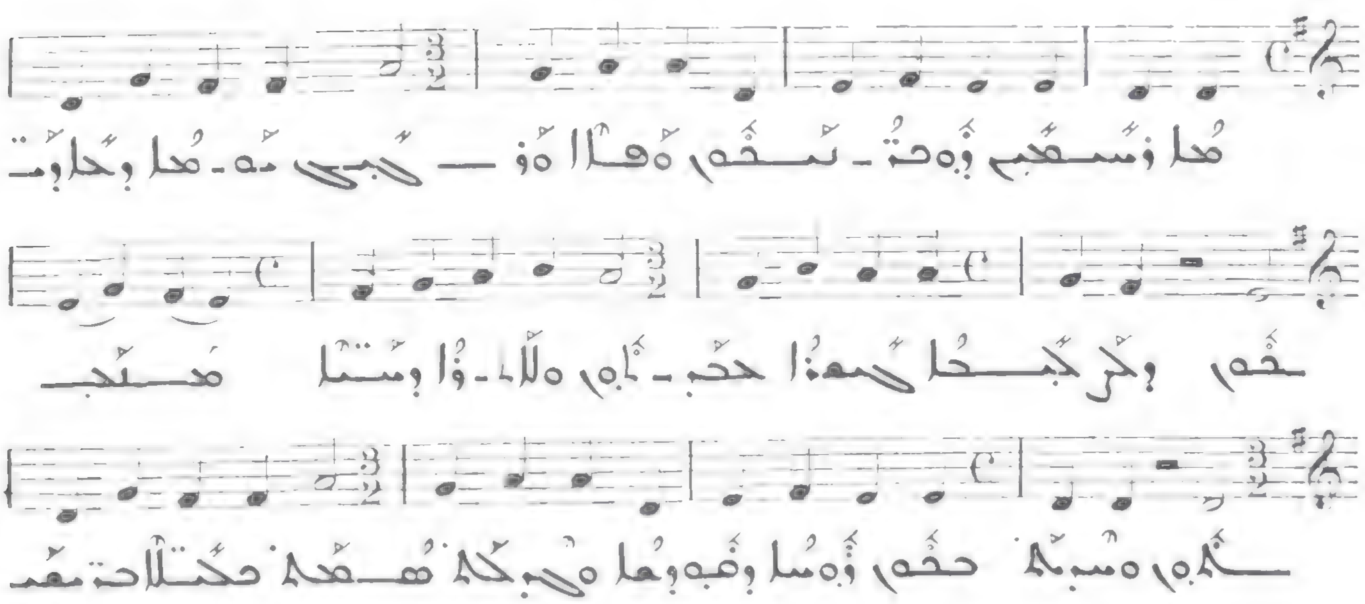
Allegro molto

VIII



127

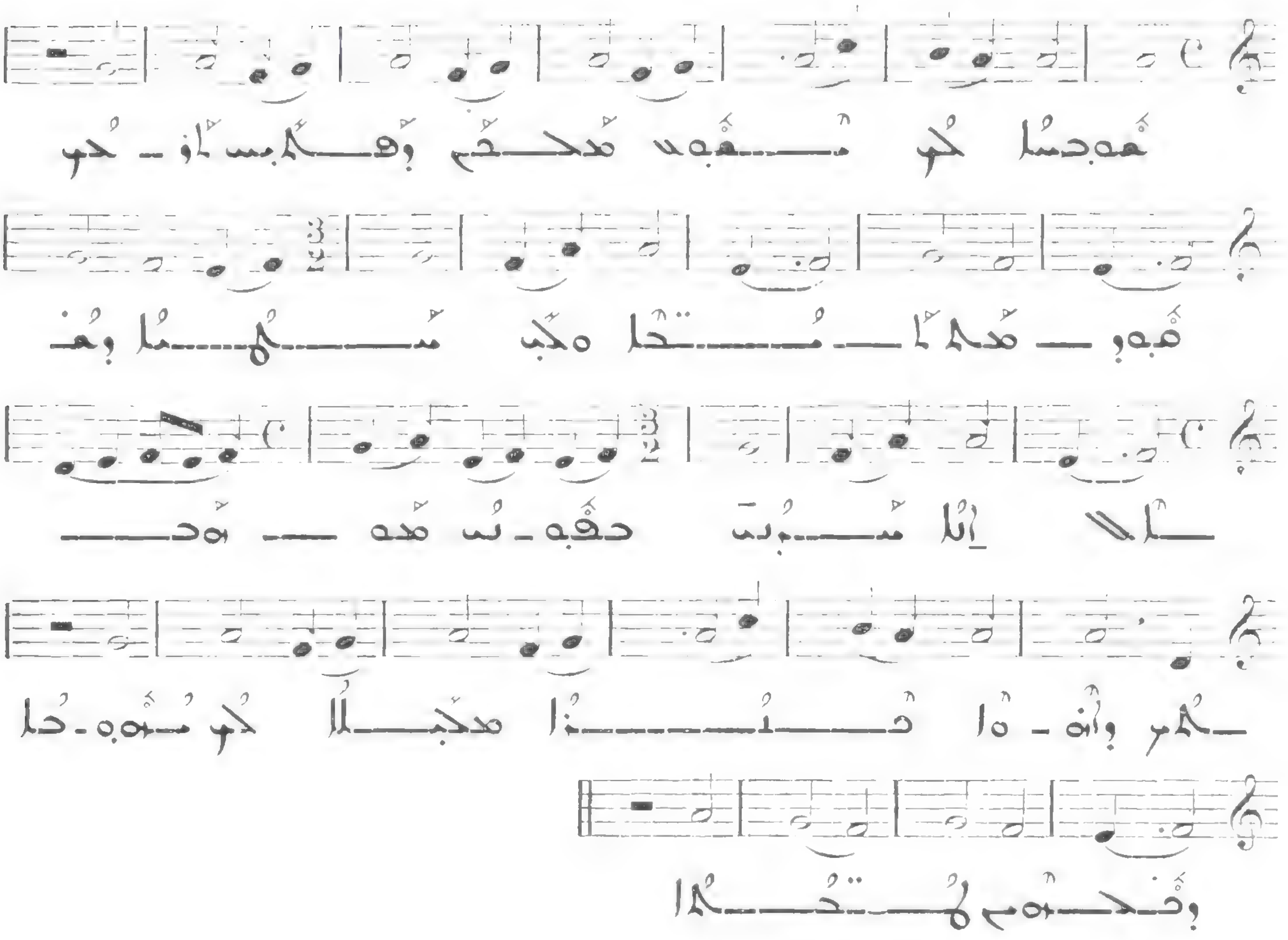
Allegro molto



ܗ 124

Allegro molto

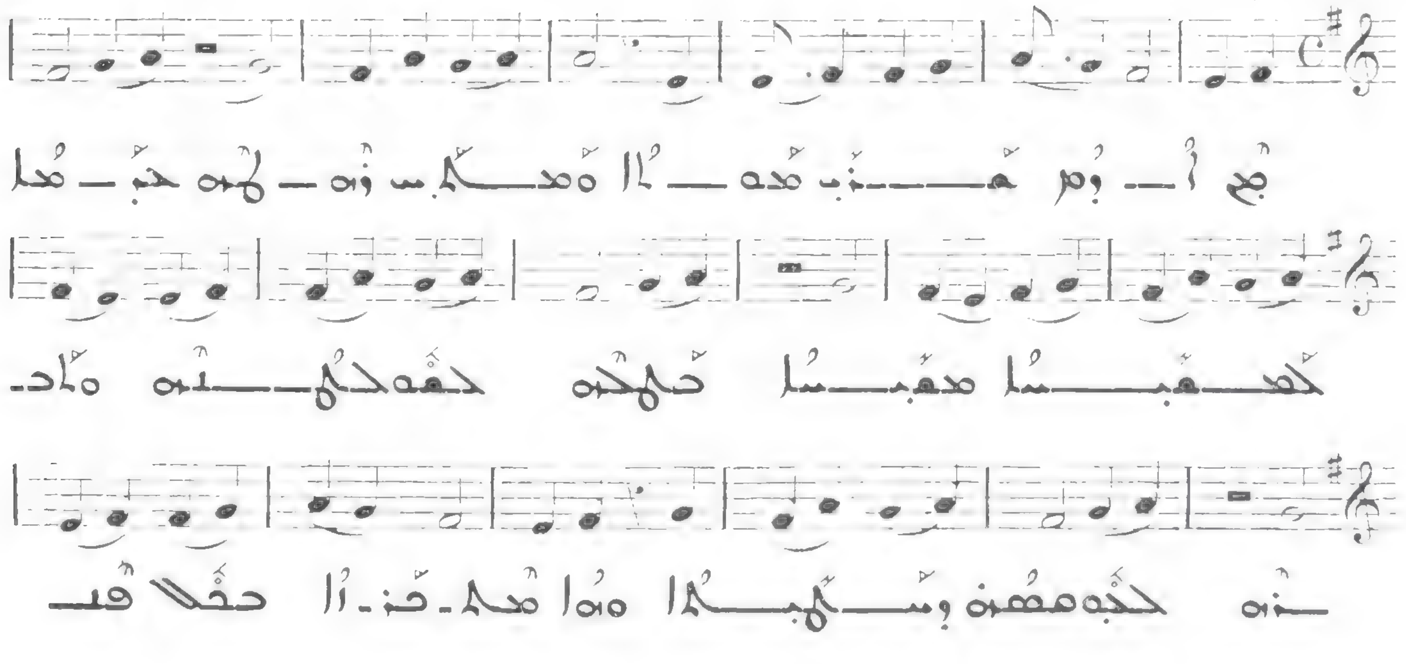
VI

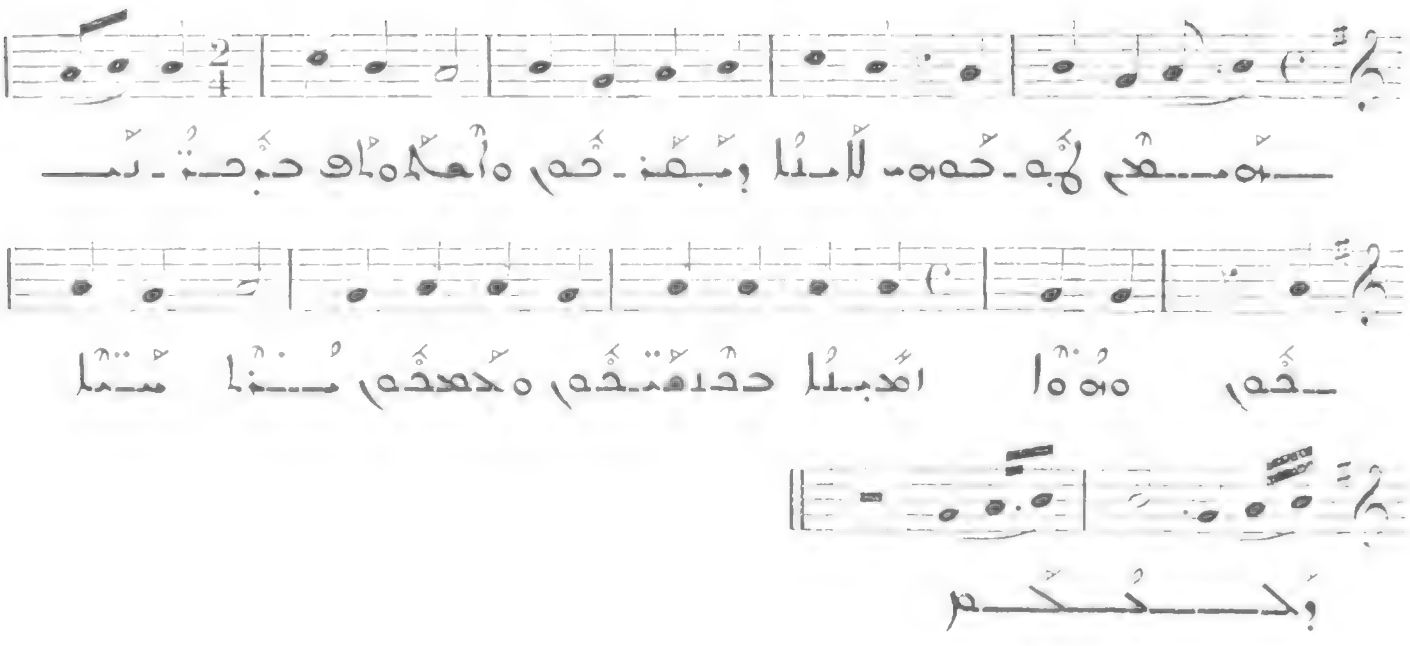


ܐ 125

Allegro molto

VII

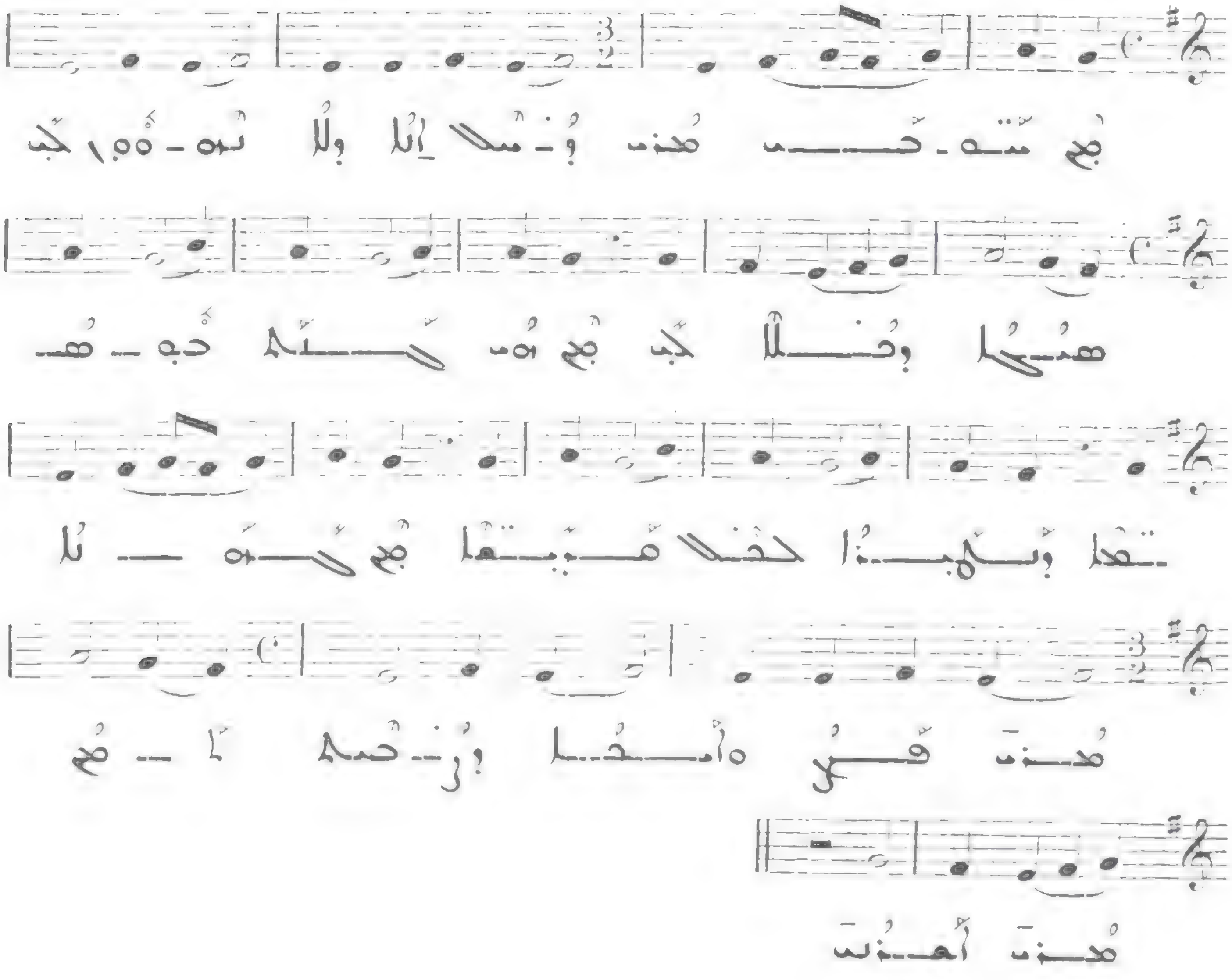


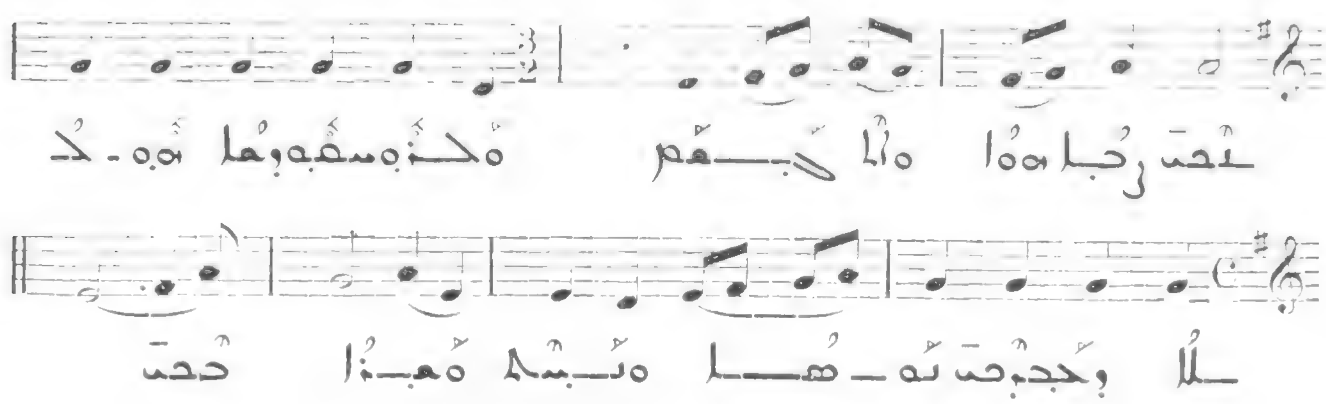


123

Allegro molto

V

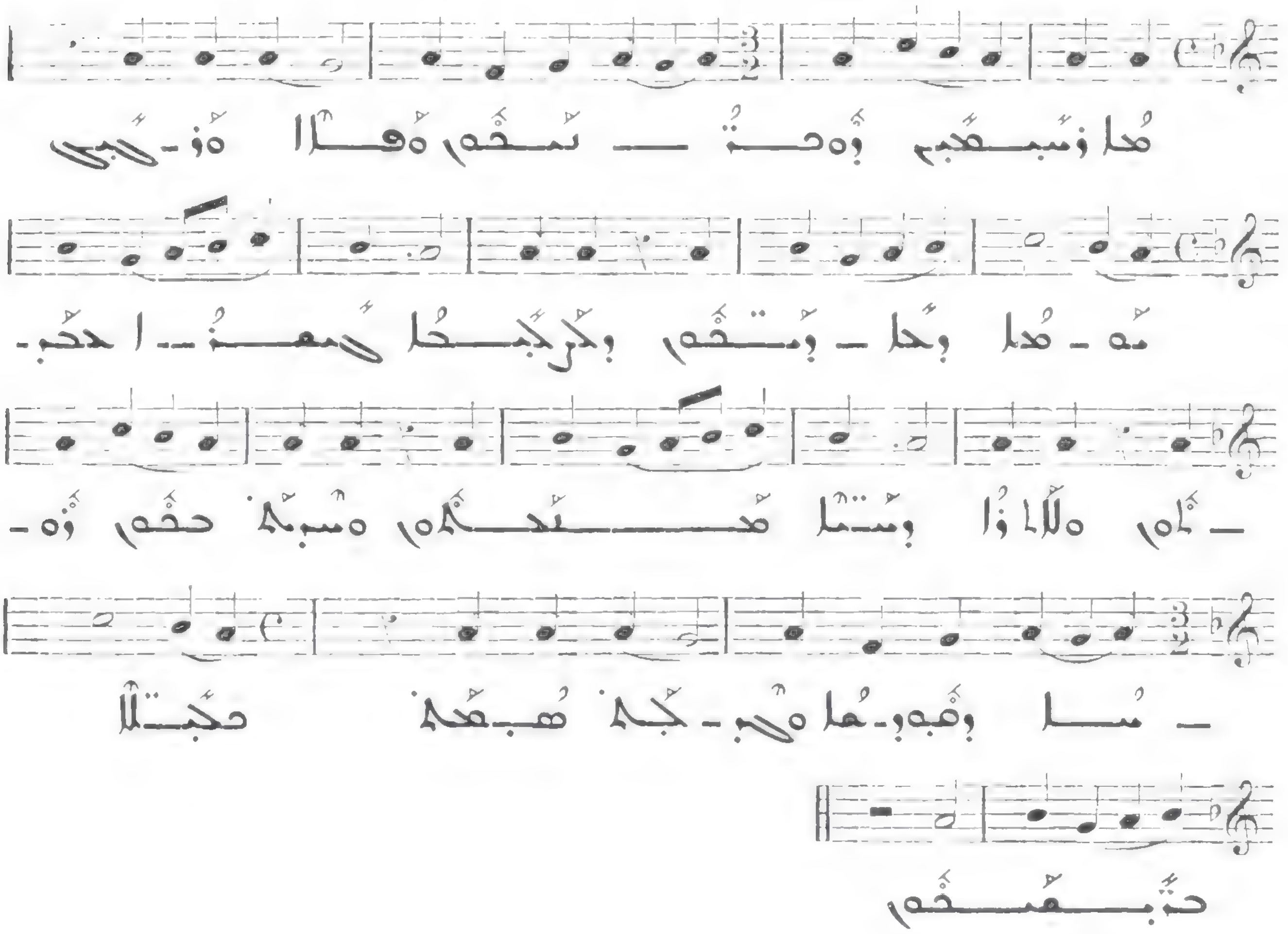




121

Allegro molto

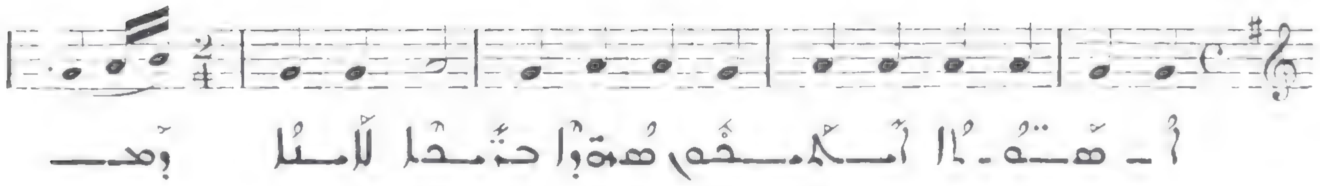
III

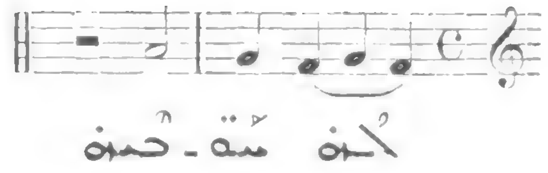


122

Allegro

IV



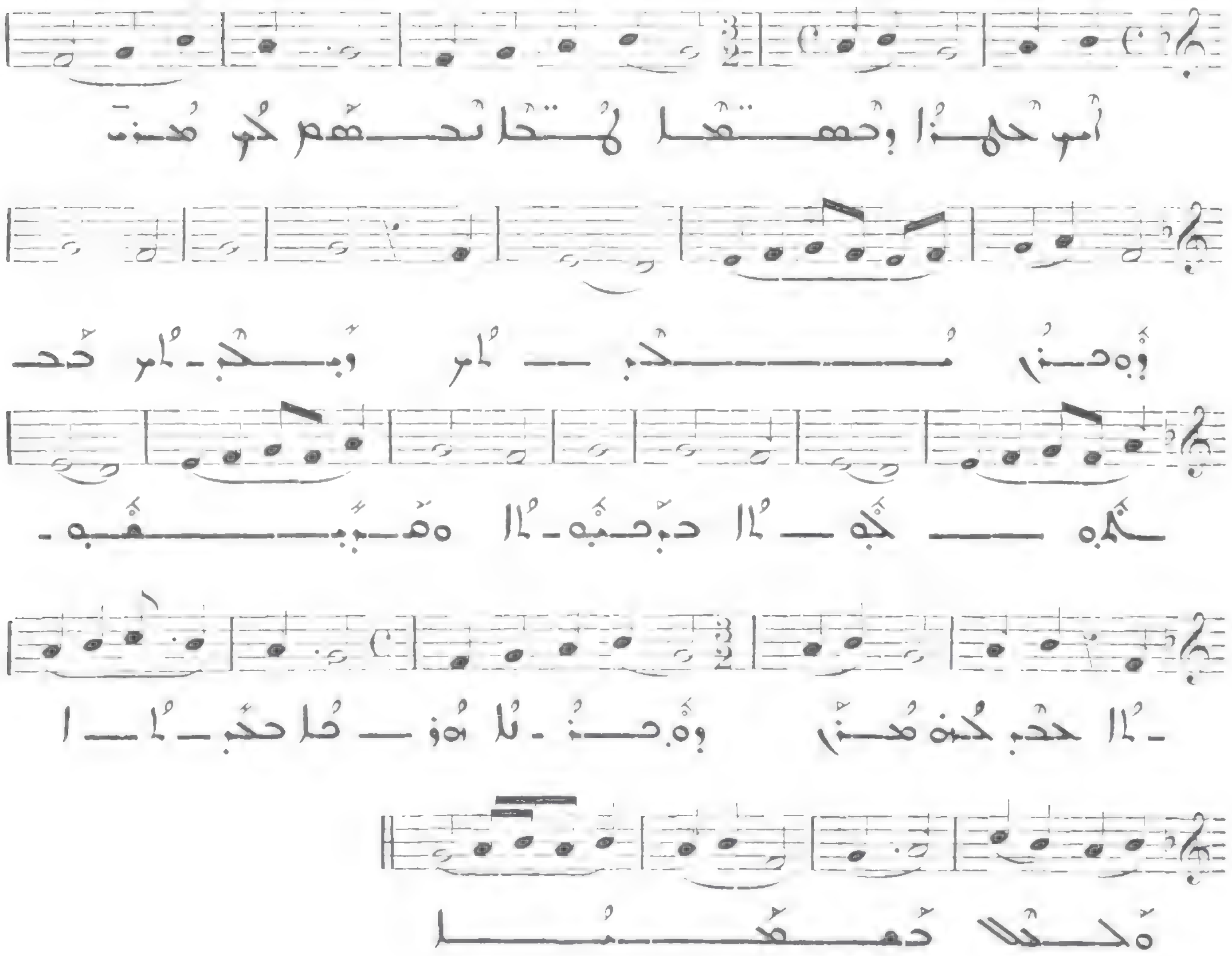


119

ܒ

All. molto

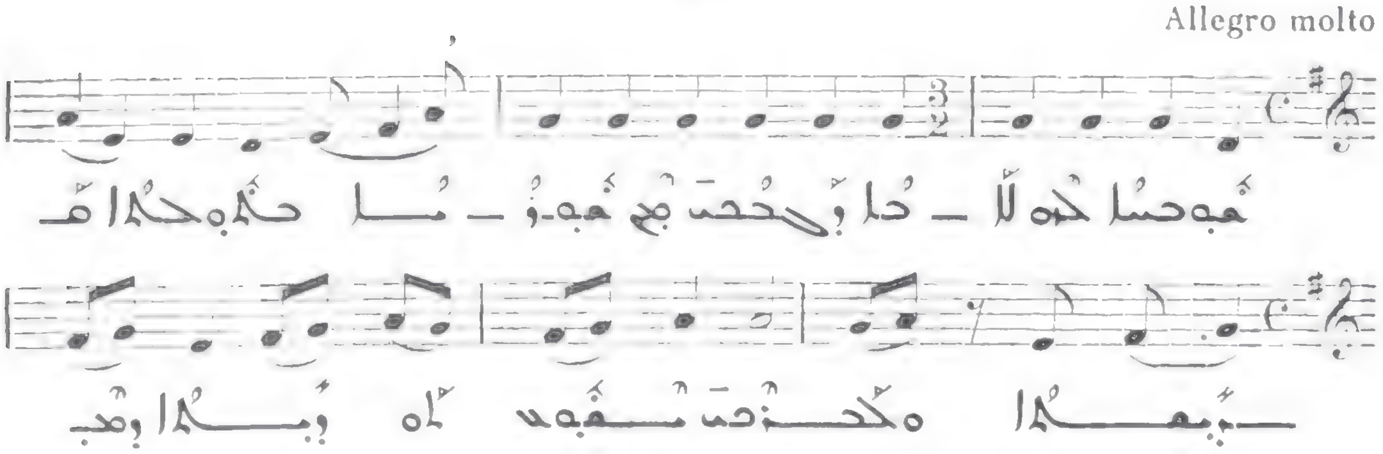
I



120

Allegro molto

II

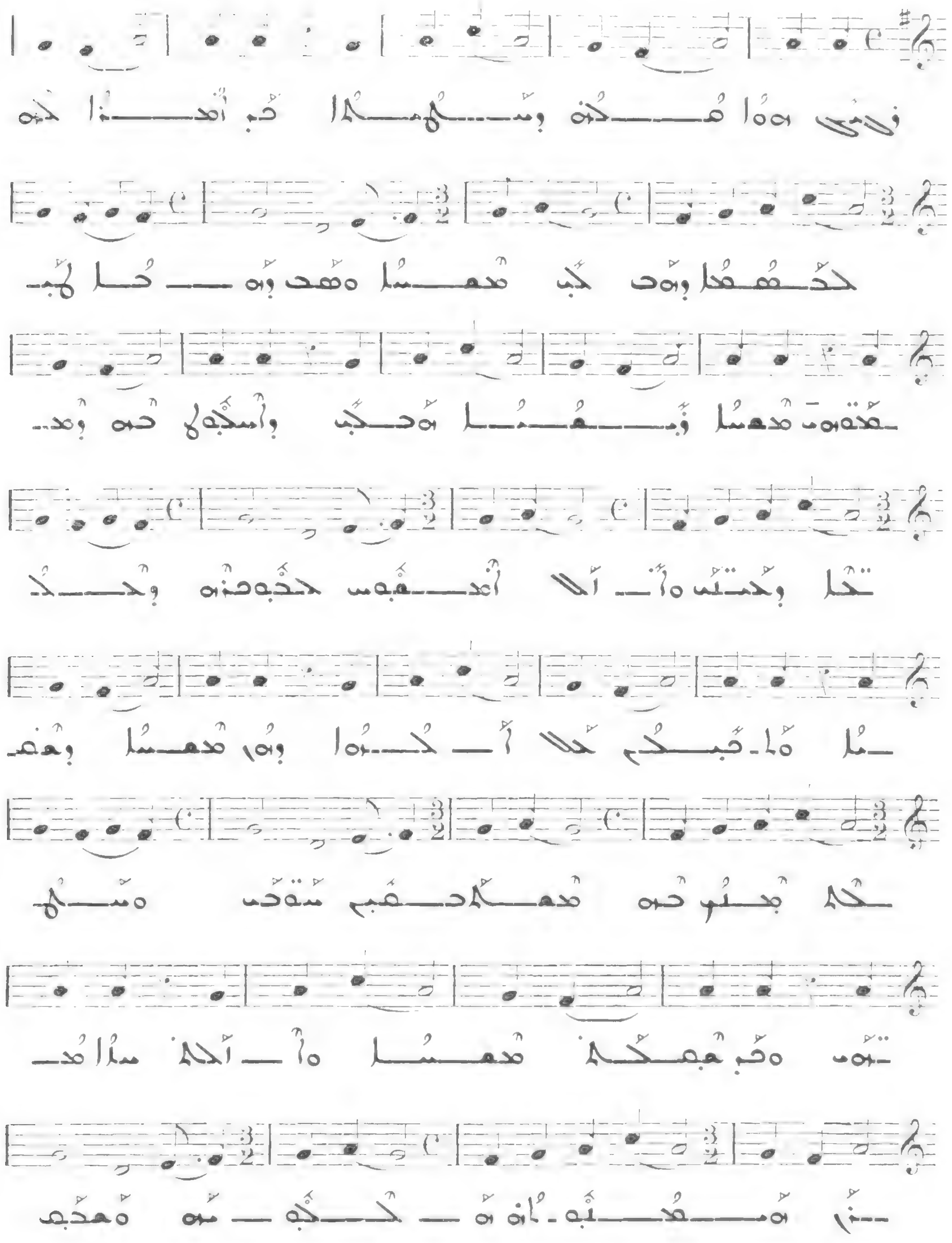


ܡܕܪܫܐ ܥܠ ܫܠܡܐ ܕܒܥܘܬܐ ܕܢܝܢܘܝܐ

118

Allegro

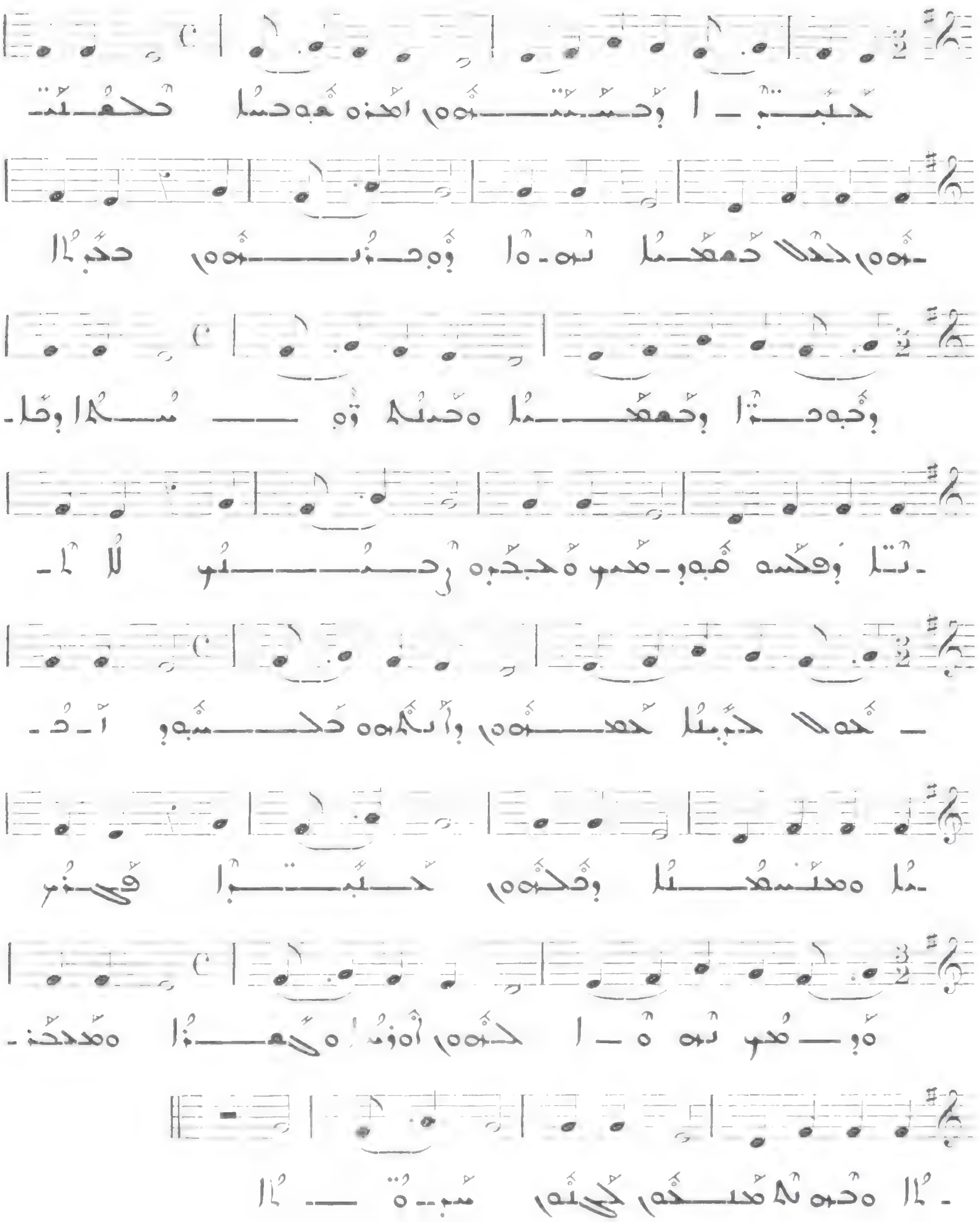
VI

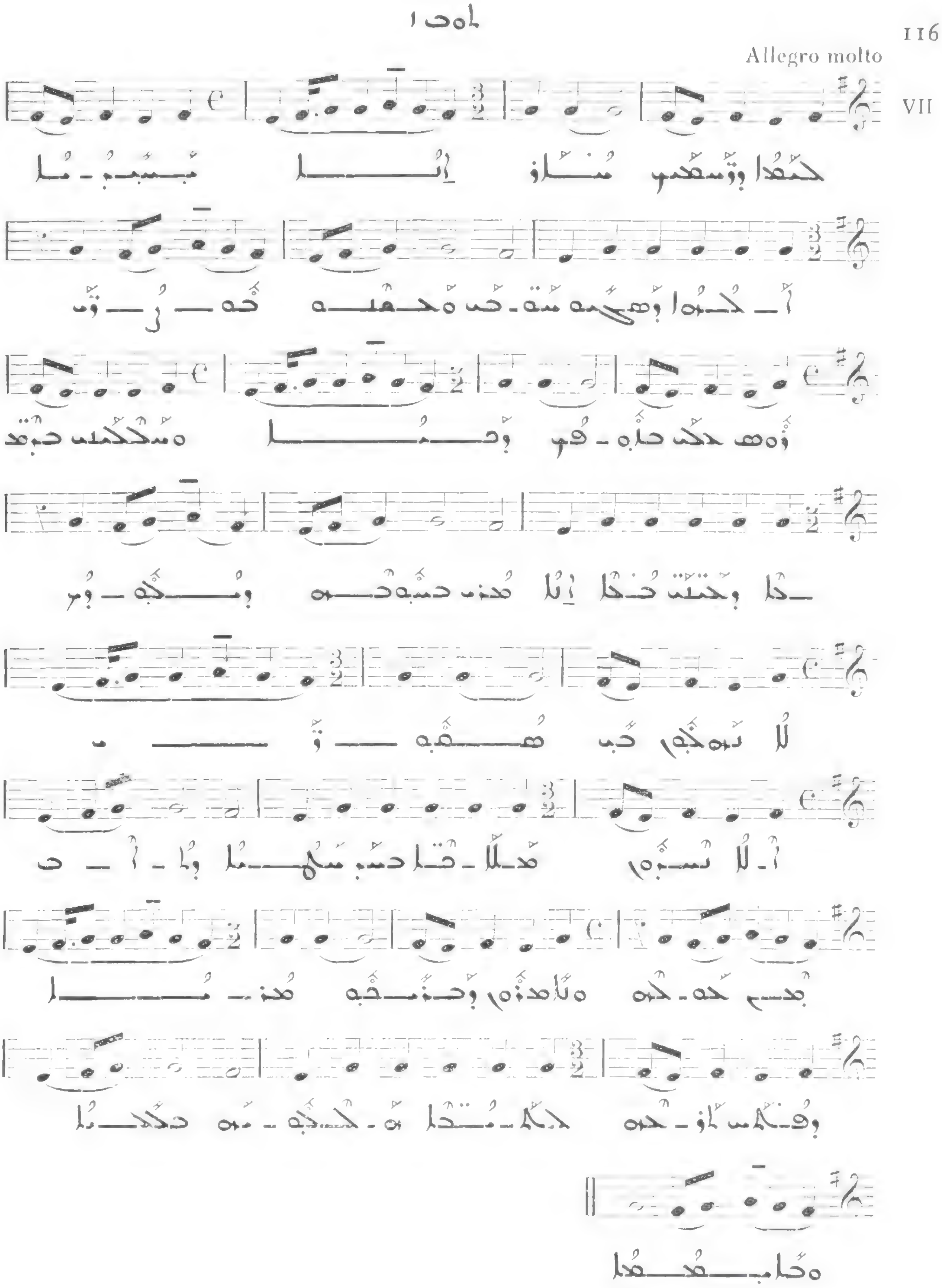


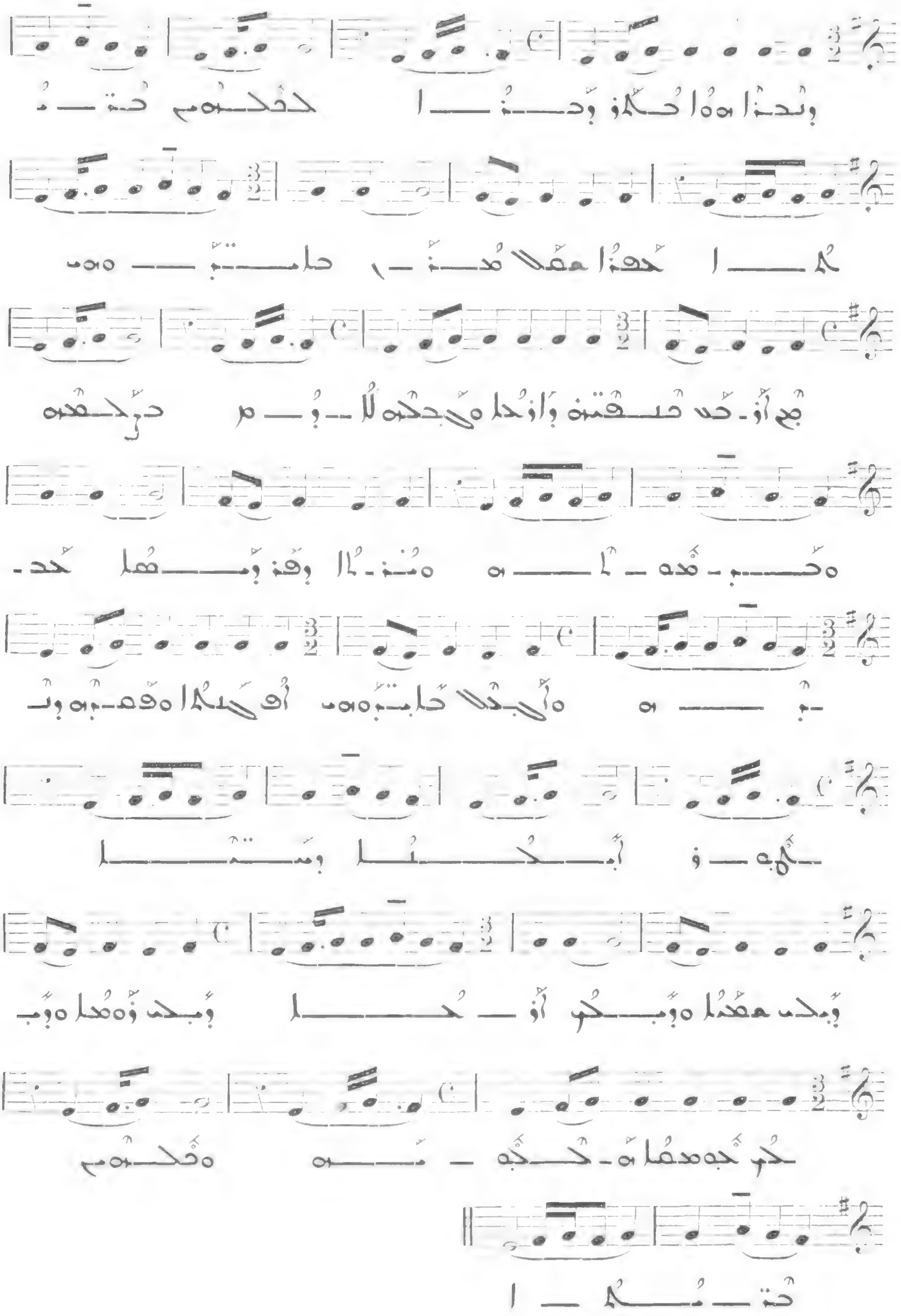
117

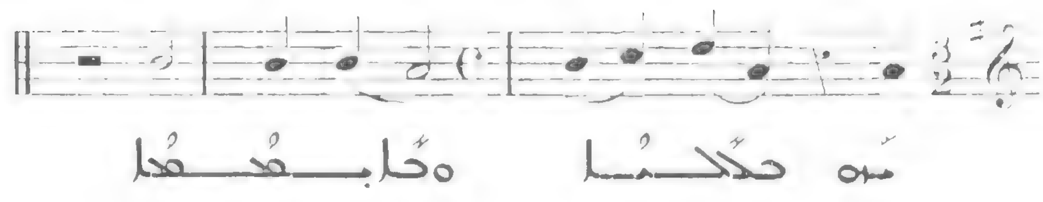
Allegro molto

VIII




116
Allegro molto
VII



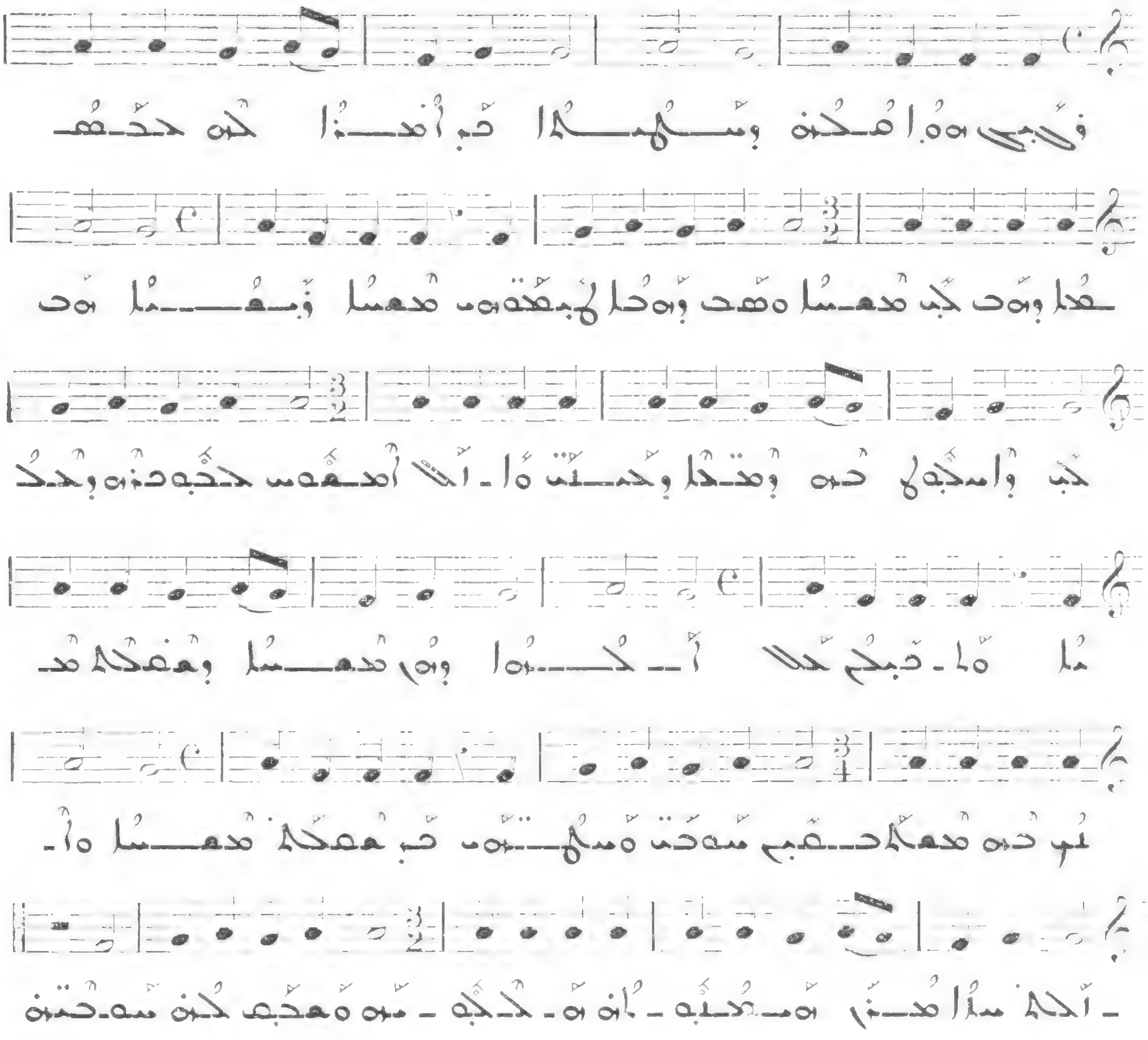


ܗ

114

Presto

VI

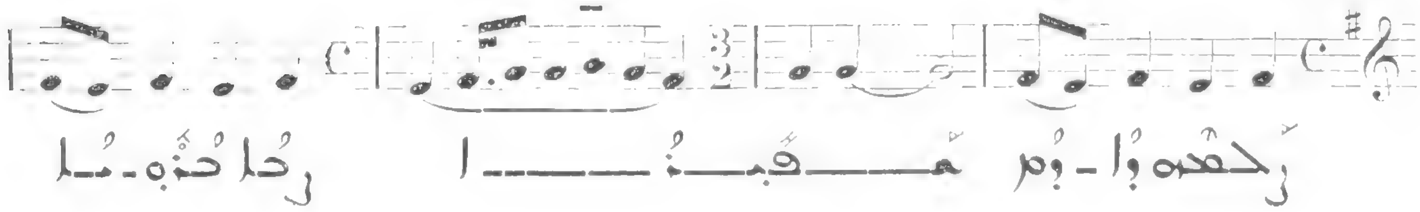


ܘ

115

Allegretto

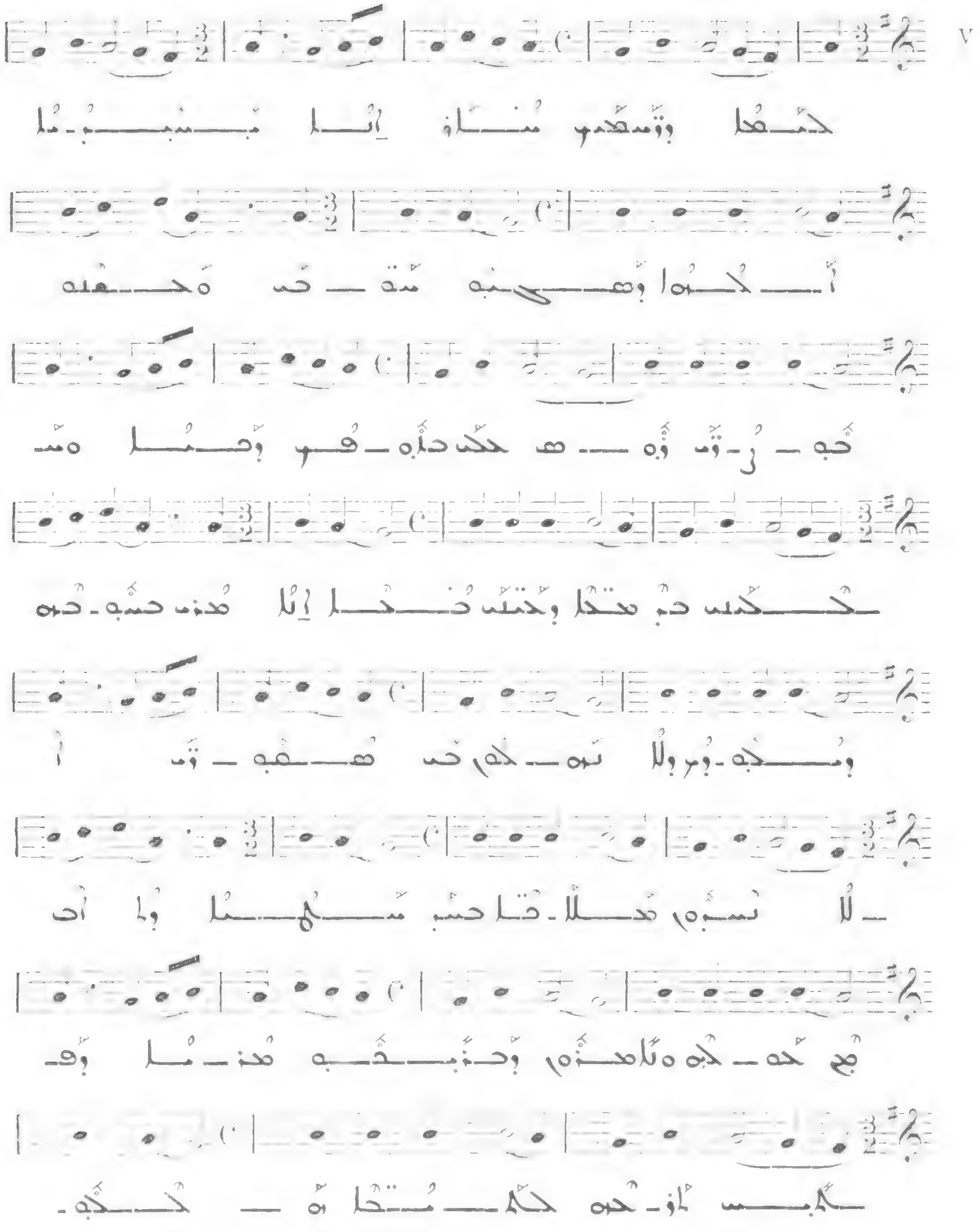
VII

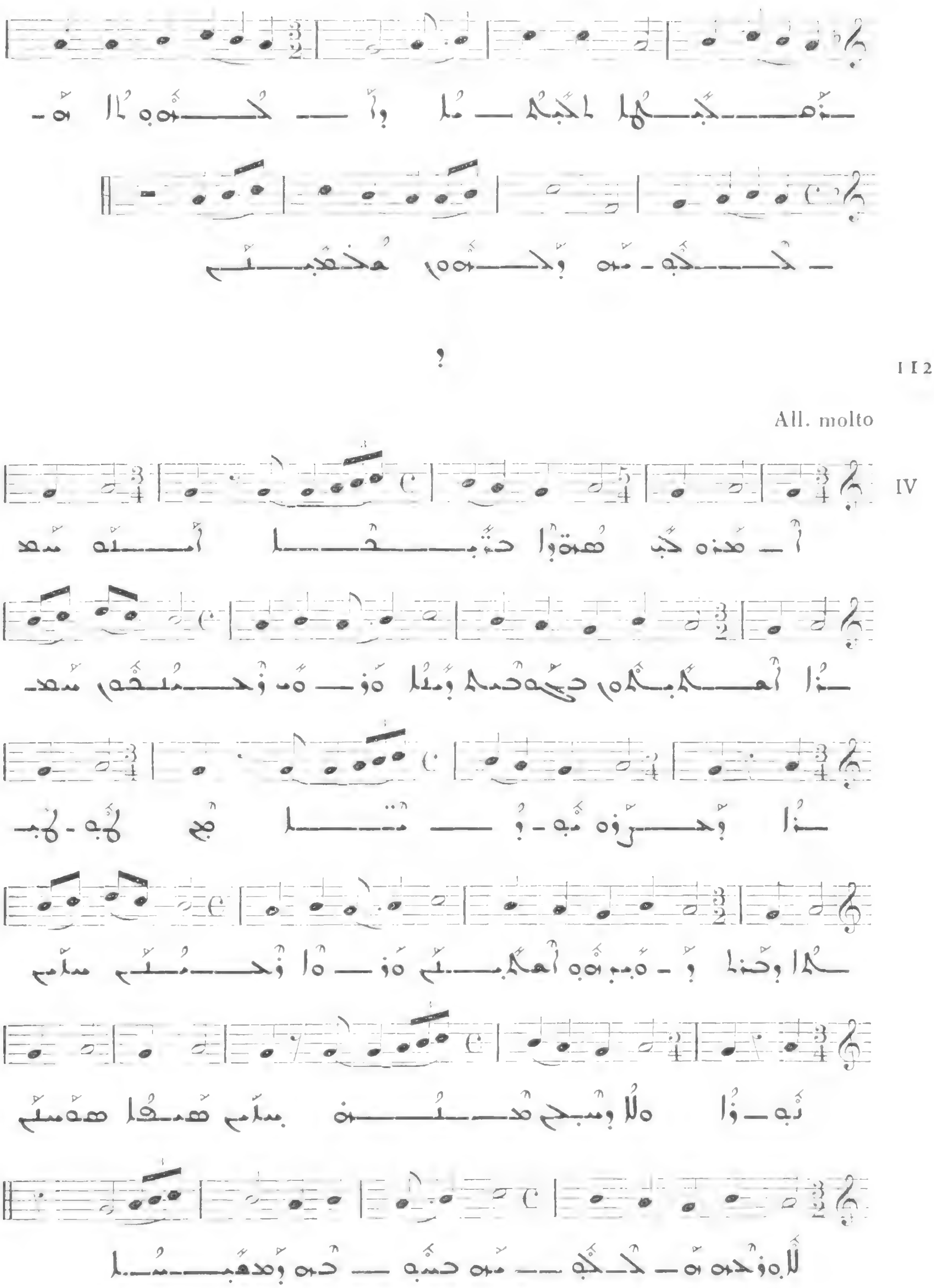


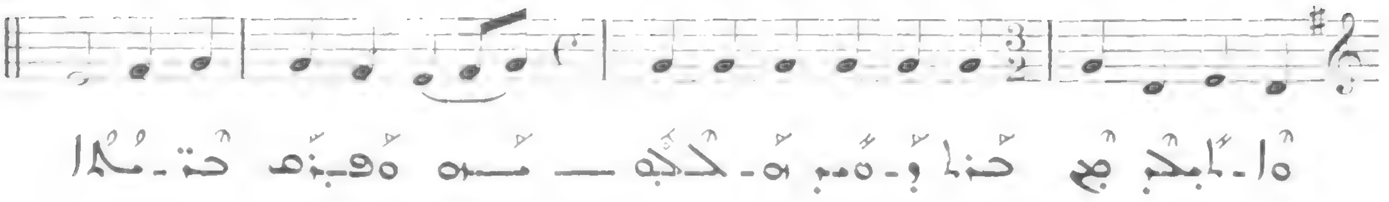
ܗ

113

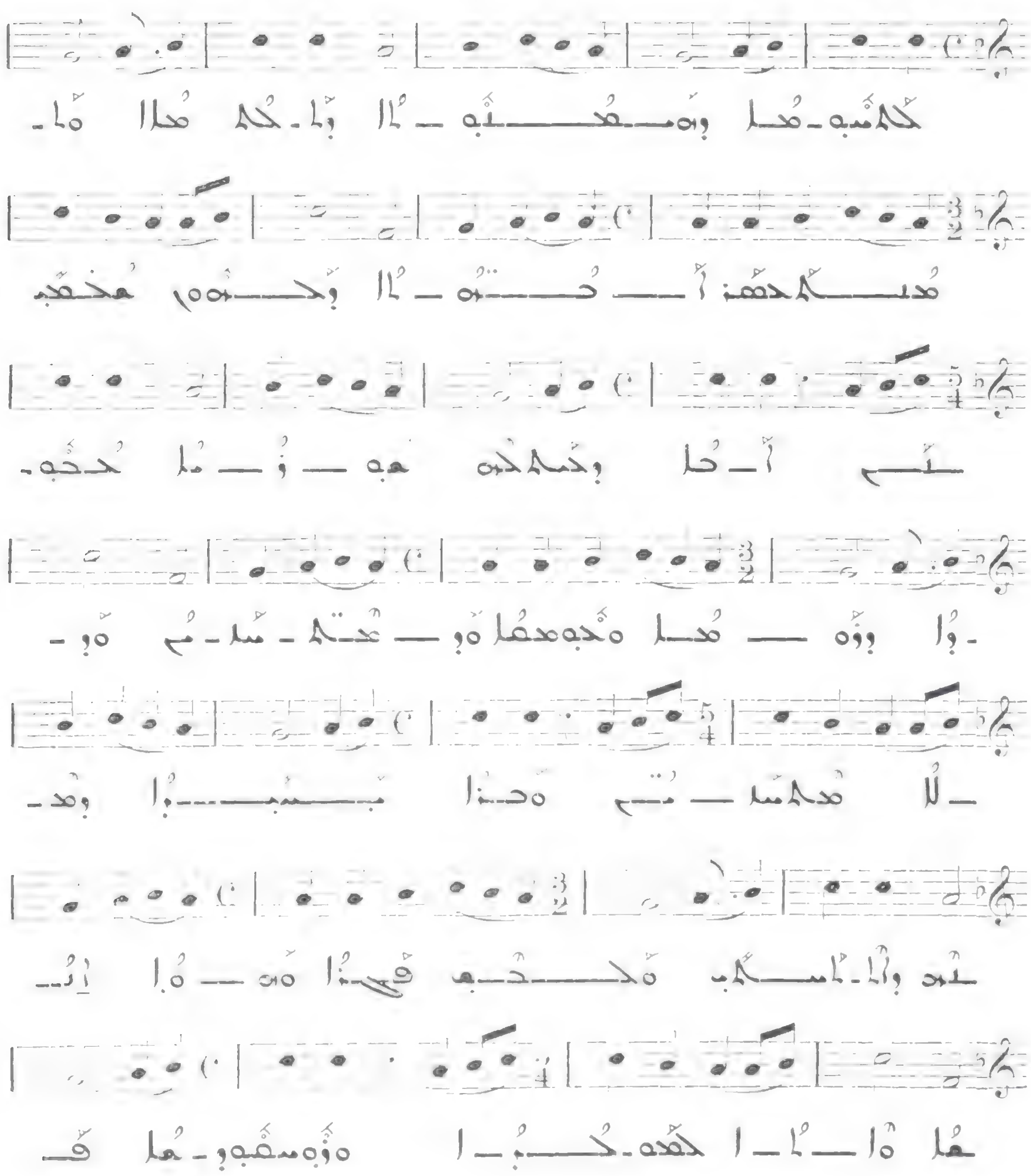
All. moderato



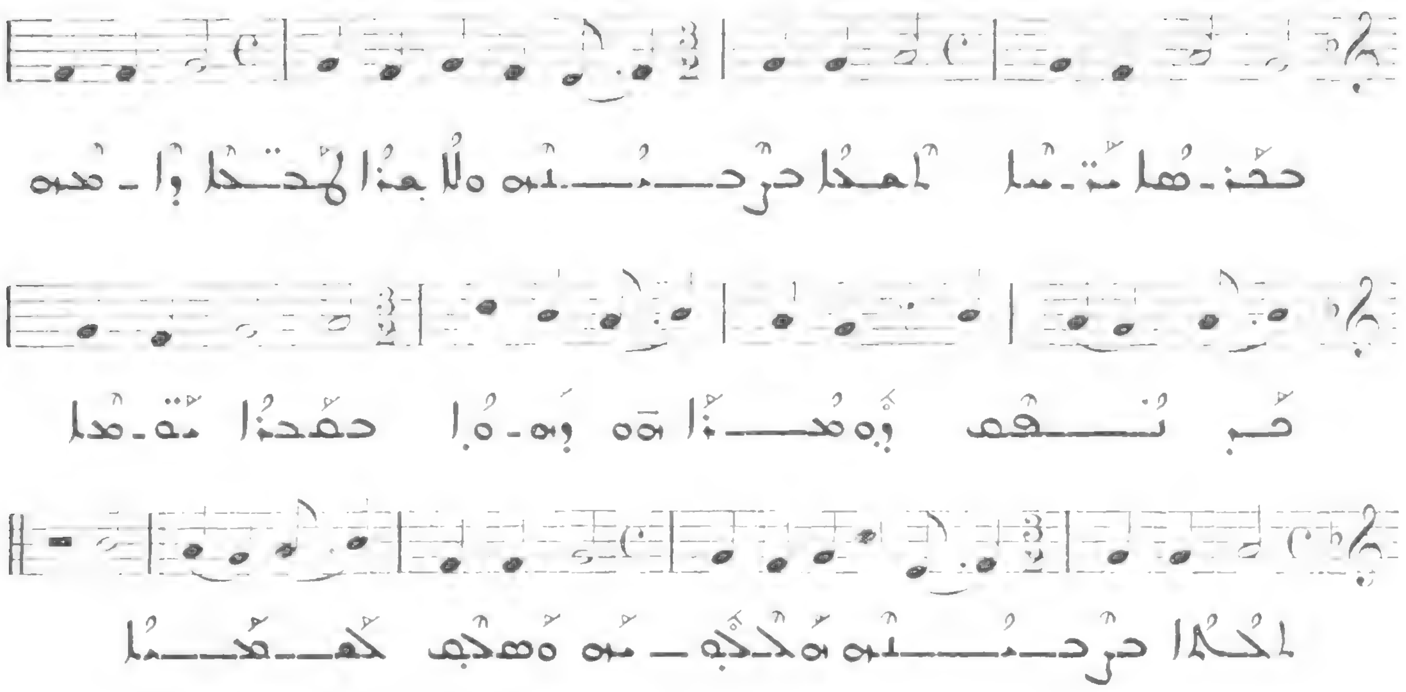

112
All. molto
IV



III



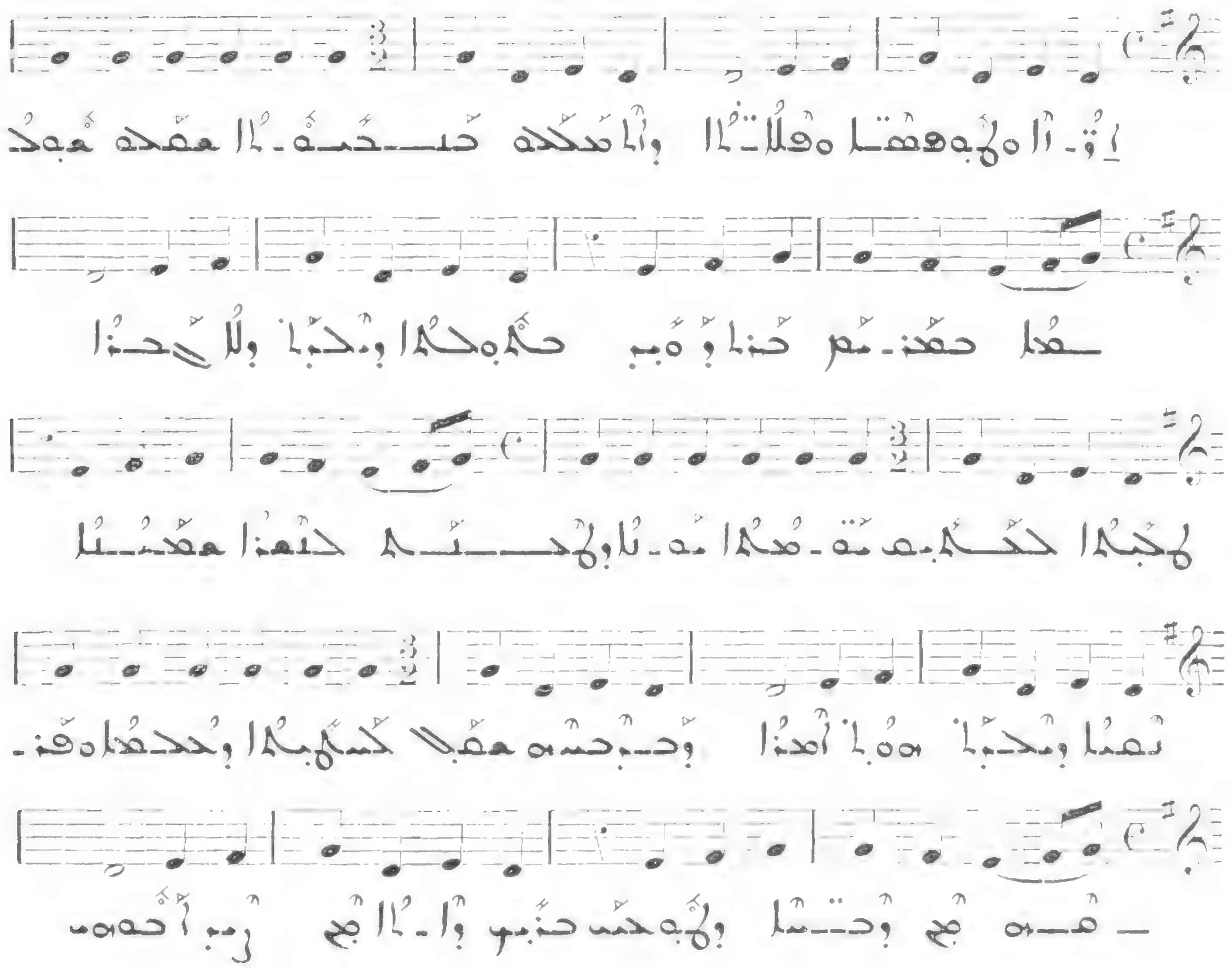
III



ܒ 110

Allegro

II

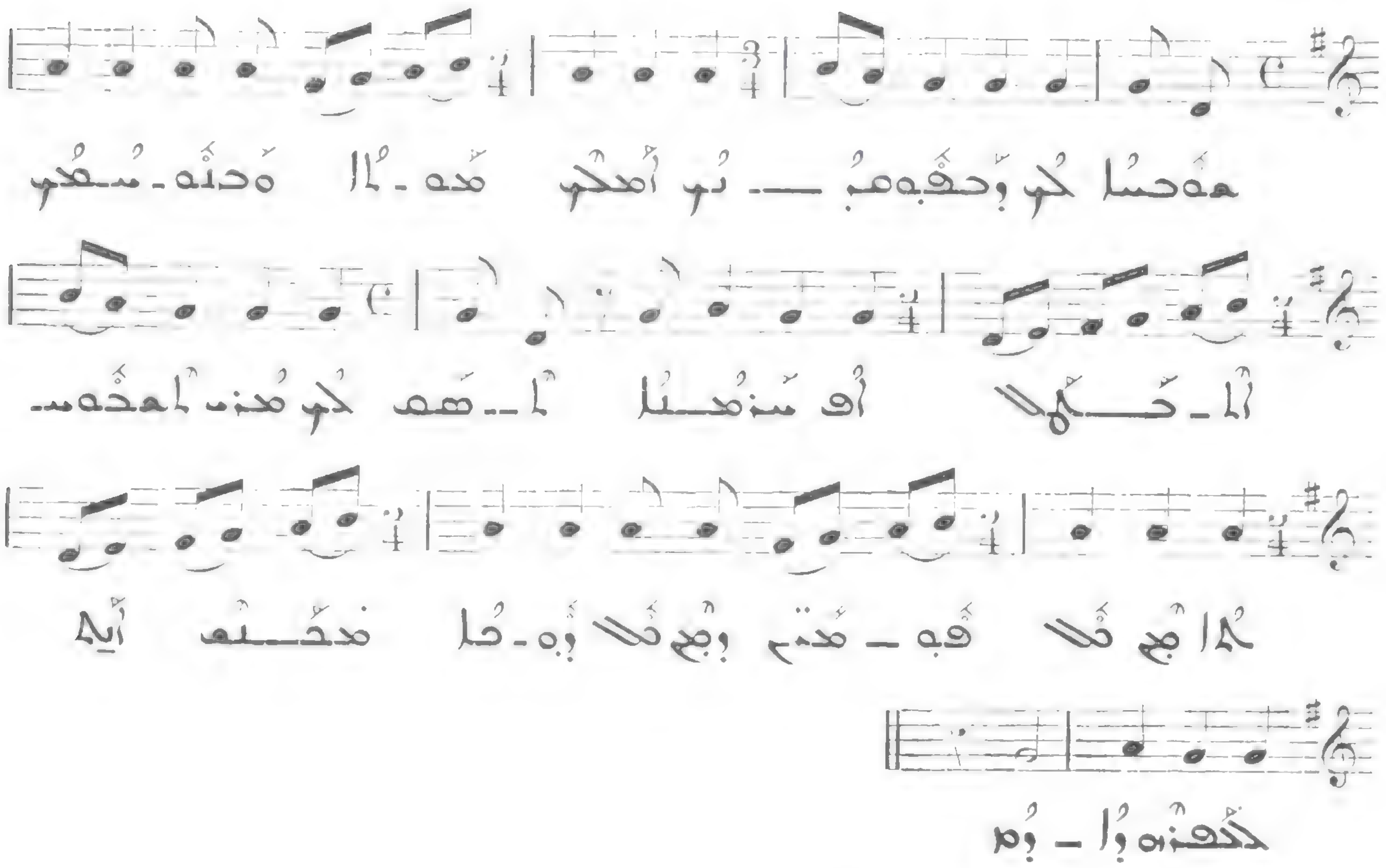


ܣ

108

All. molto

VIII

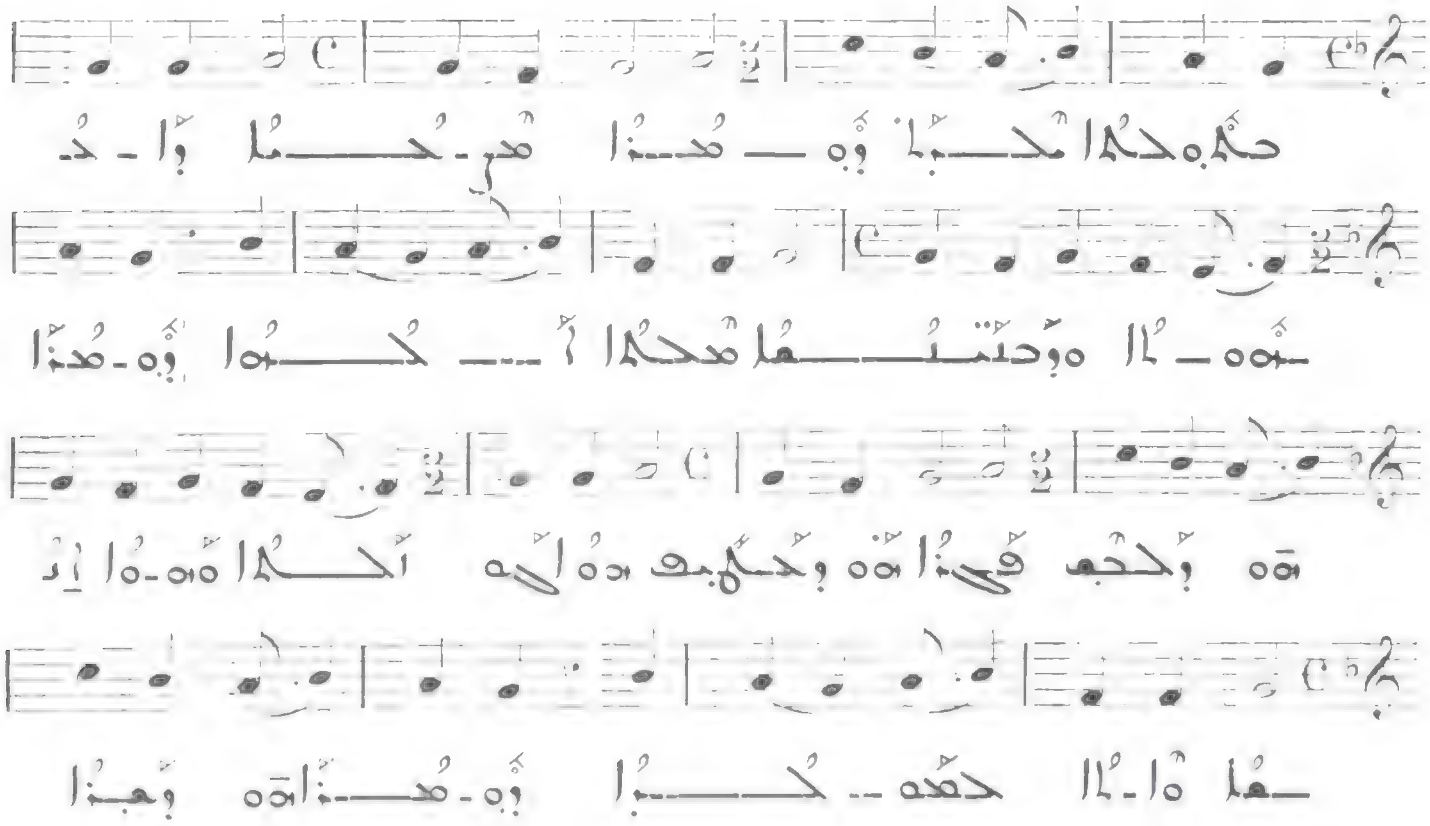


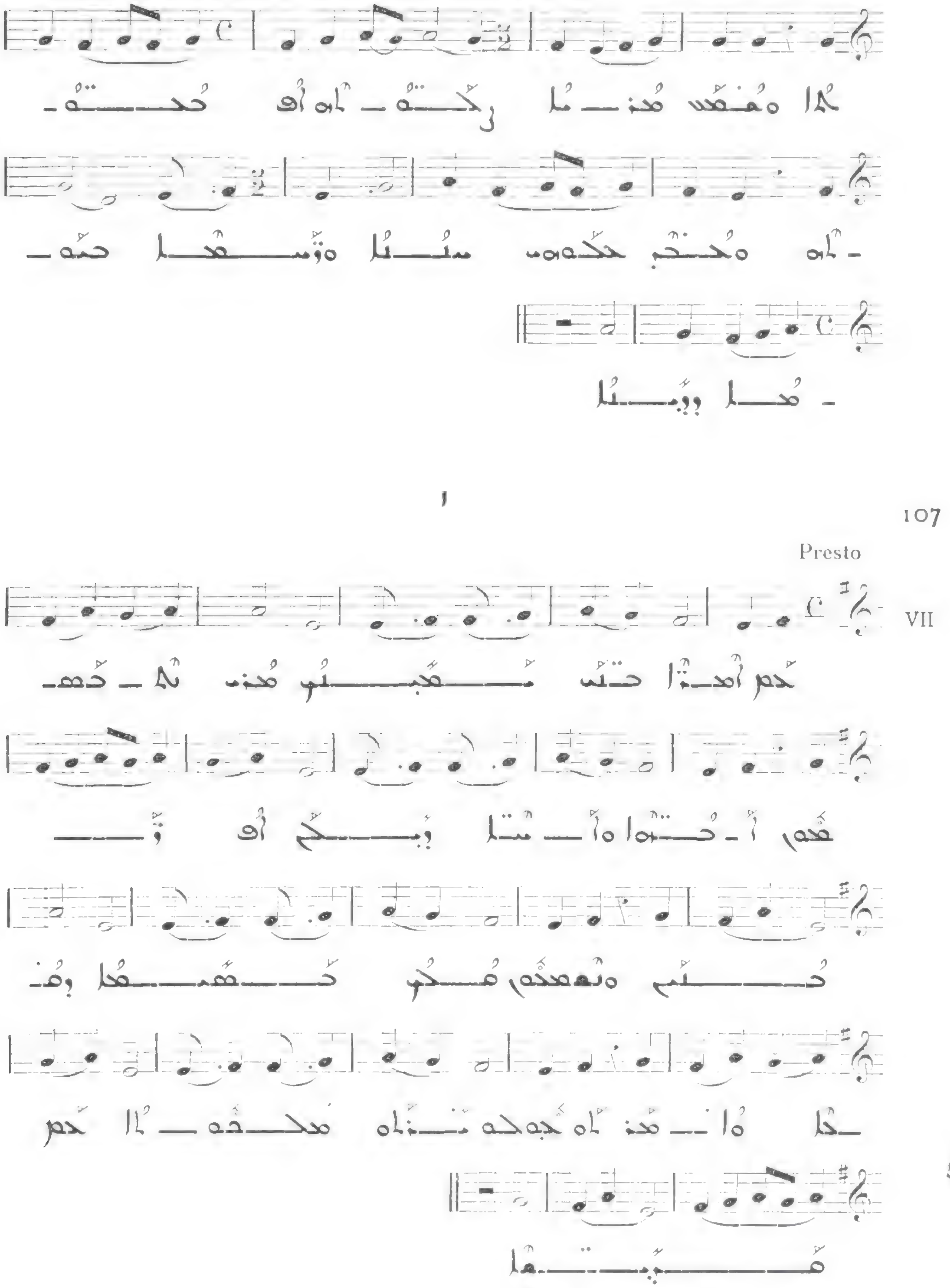
ܩܠܐ ܕܒܥܐܕܐ ܕܡܪܢܝܐ : ܐ

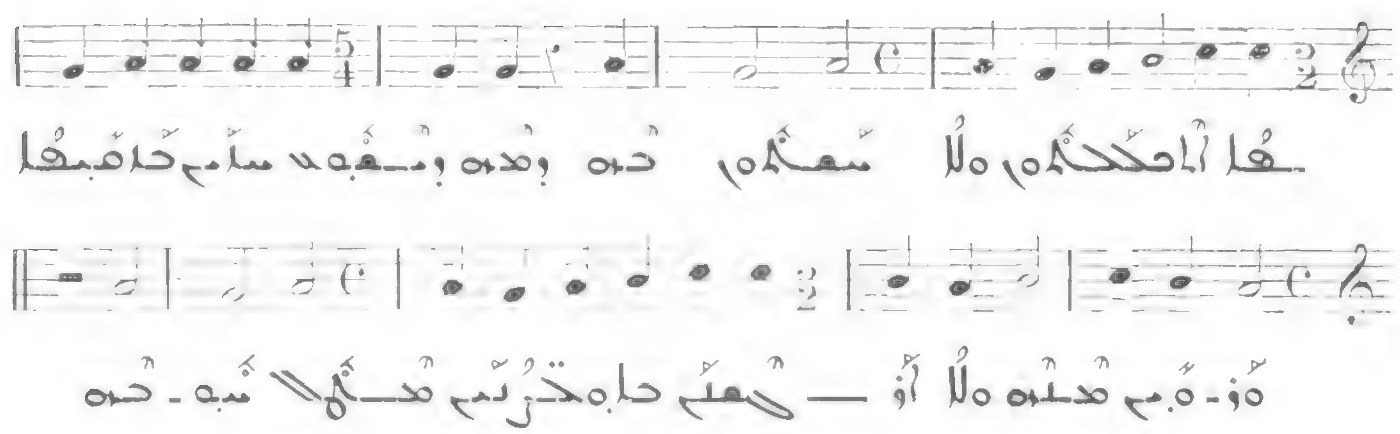
109

Allegro

I



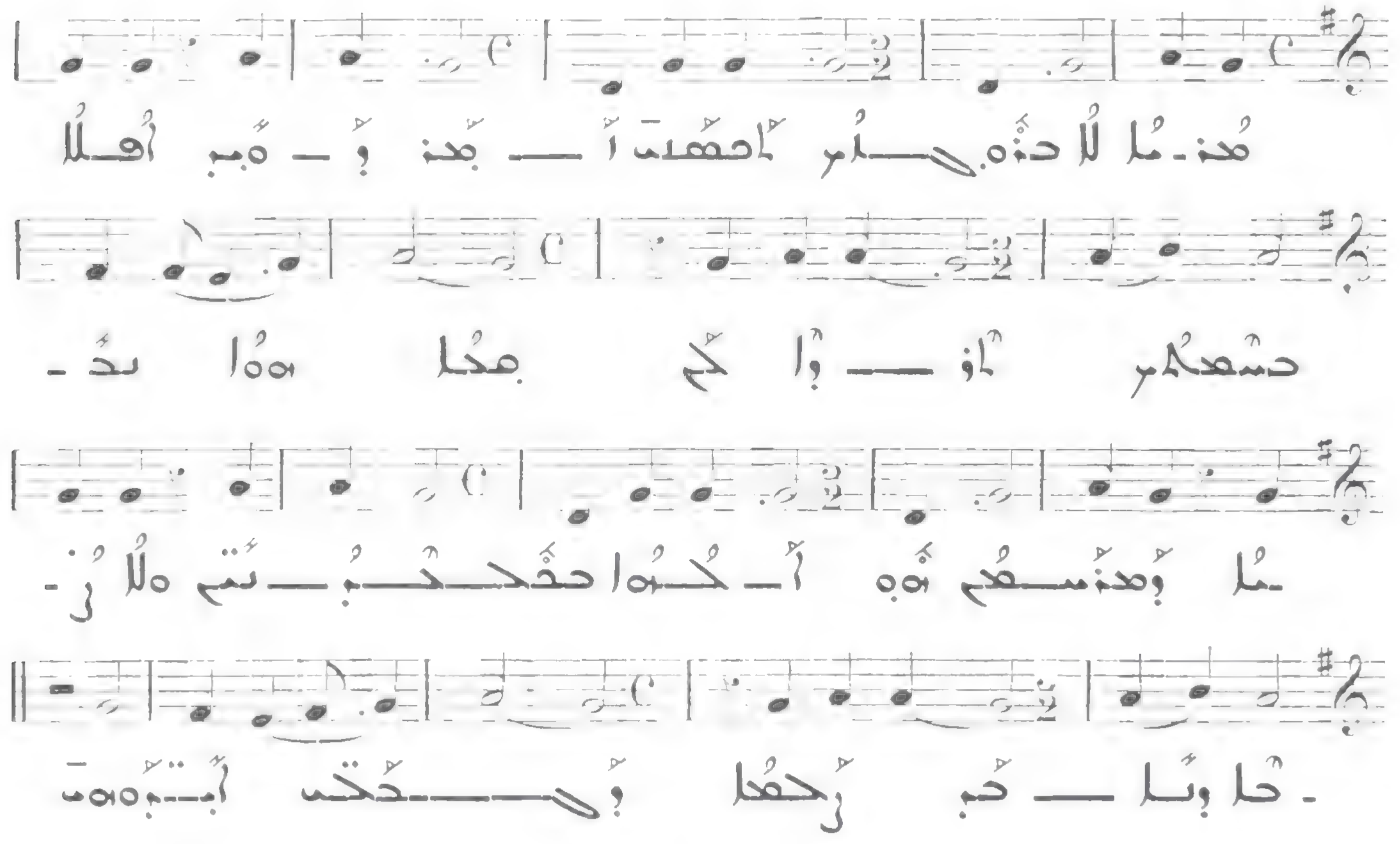

107
Presto
VII



105

Allegro molto

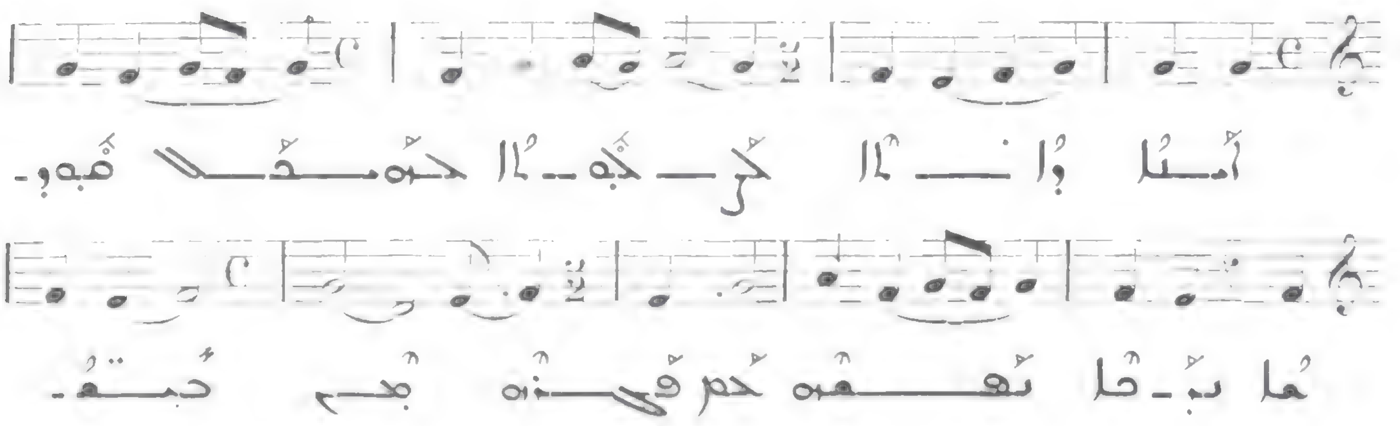
V

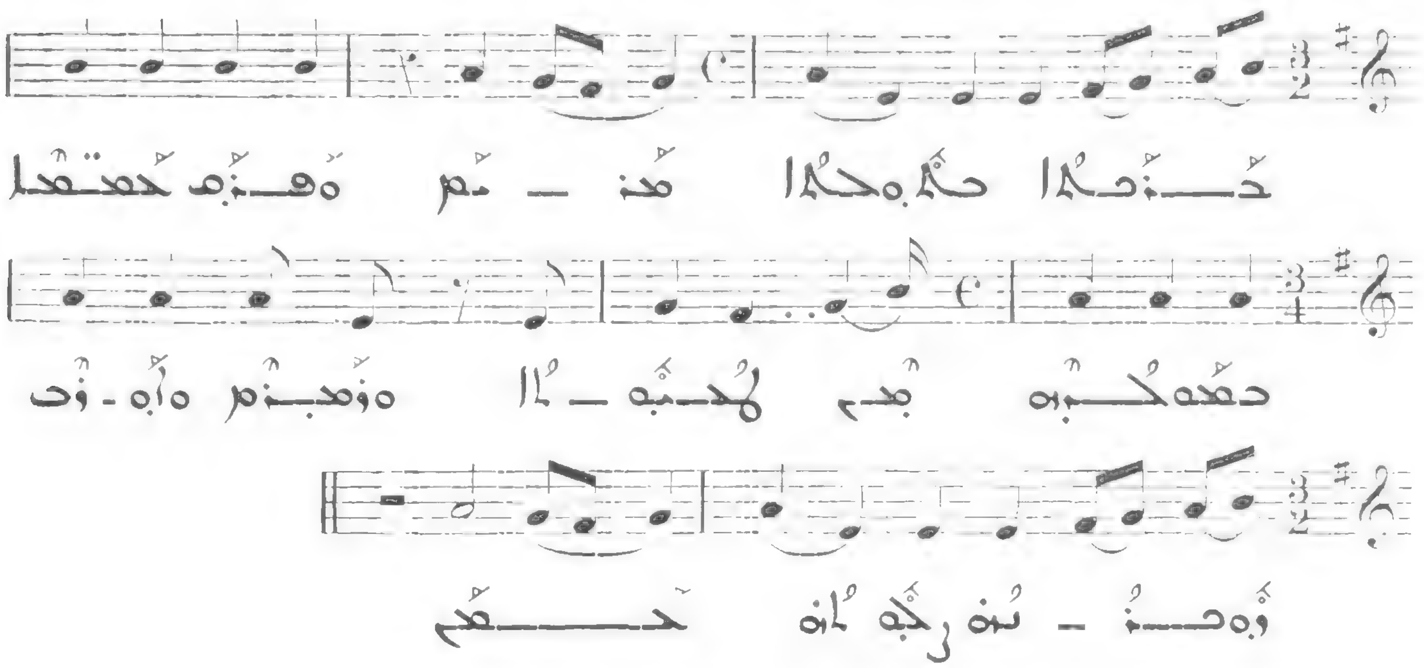


106

Allegro molto

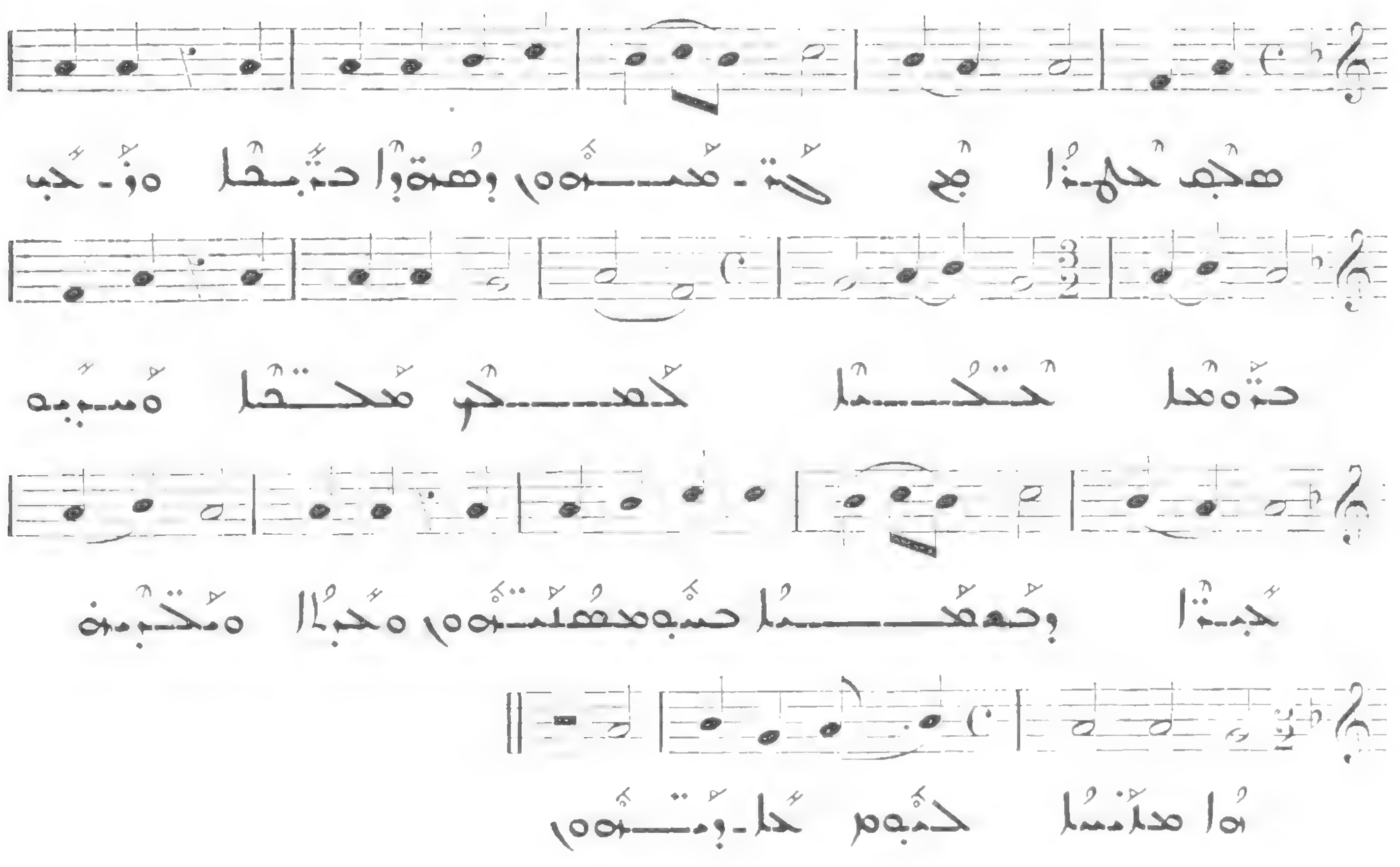
VI





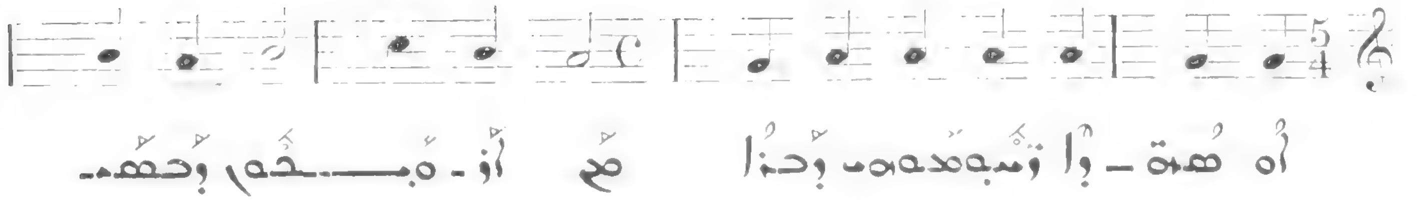
103

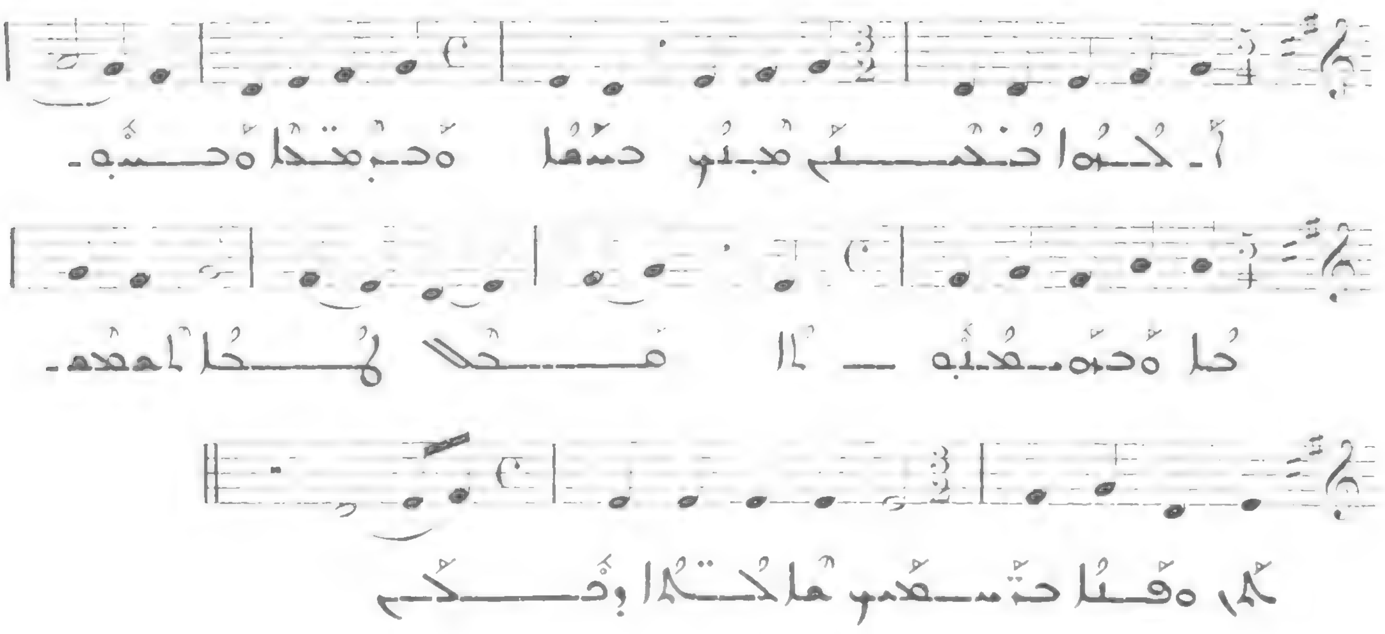
Allegro



104

All. moderato

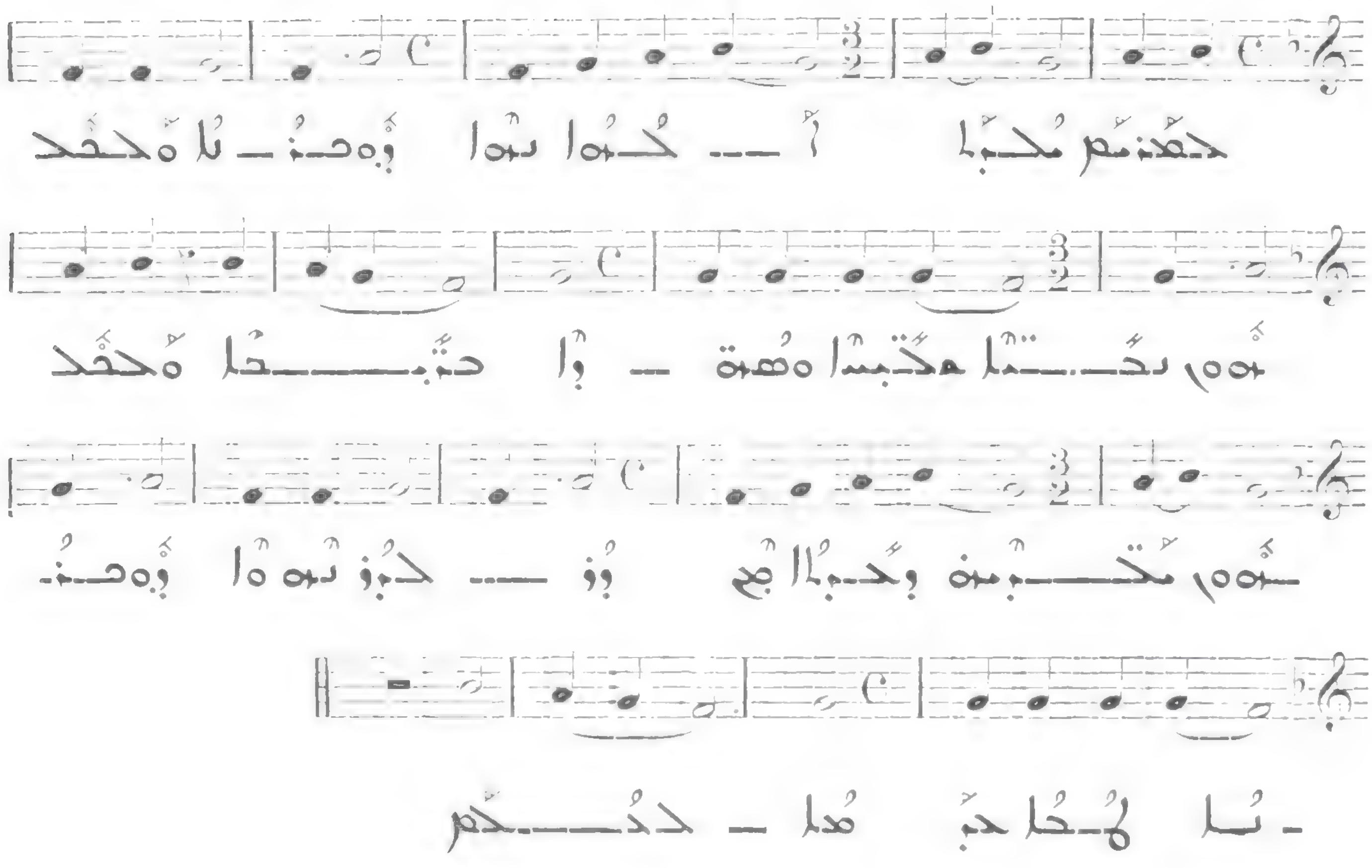




101

Presto

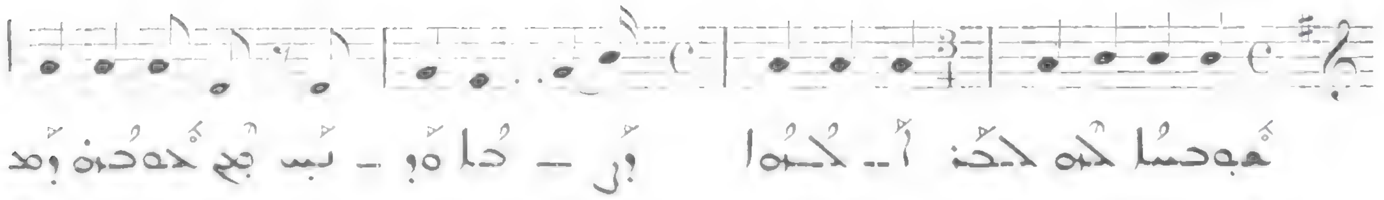
I

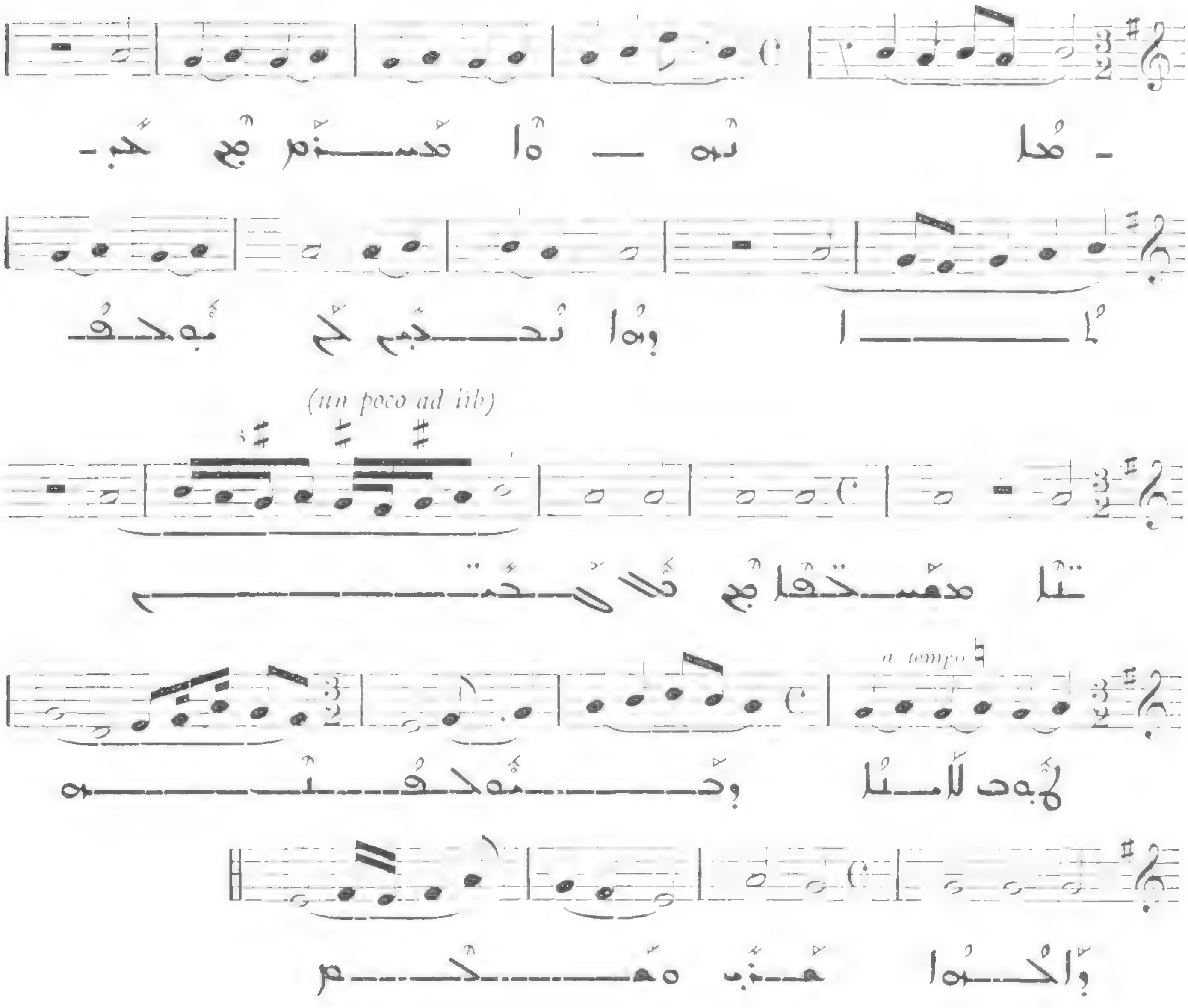


102

Allegro molto

II

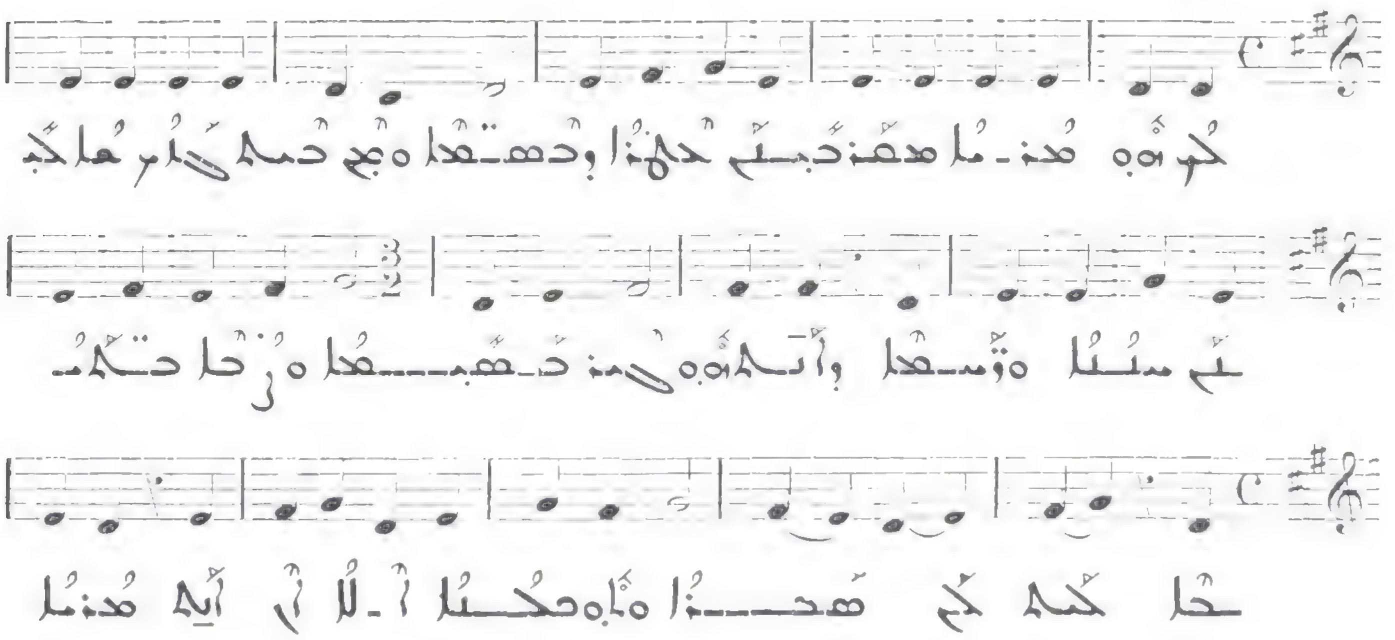


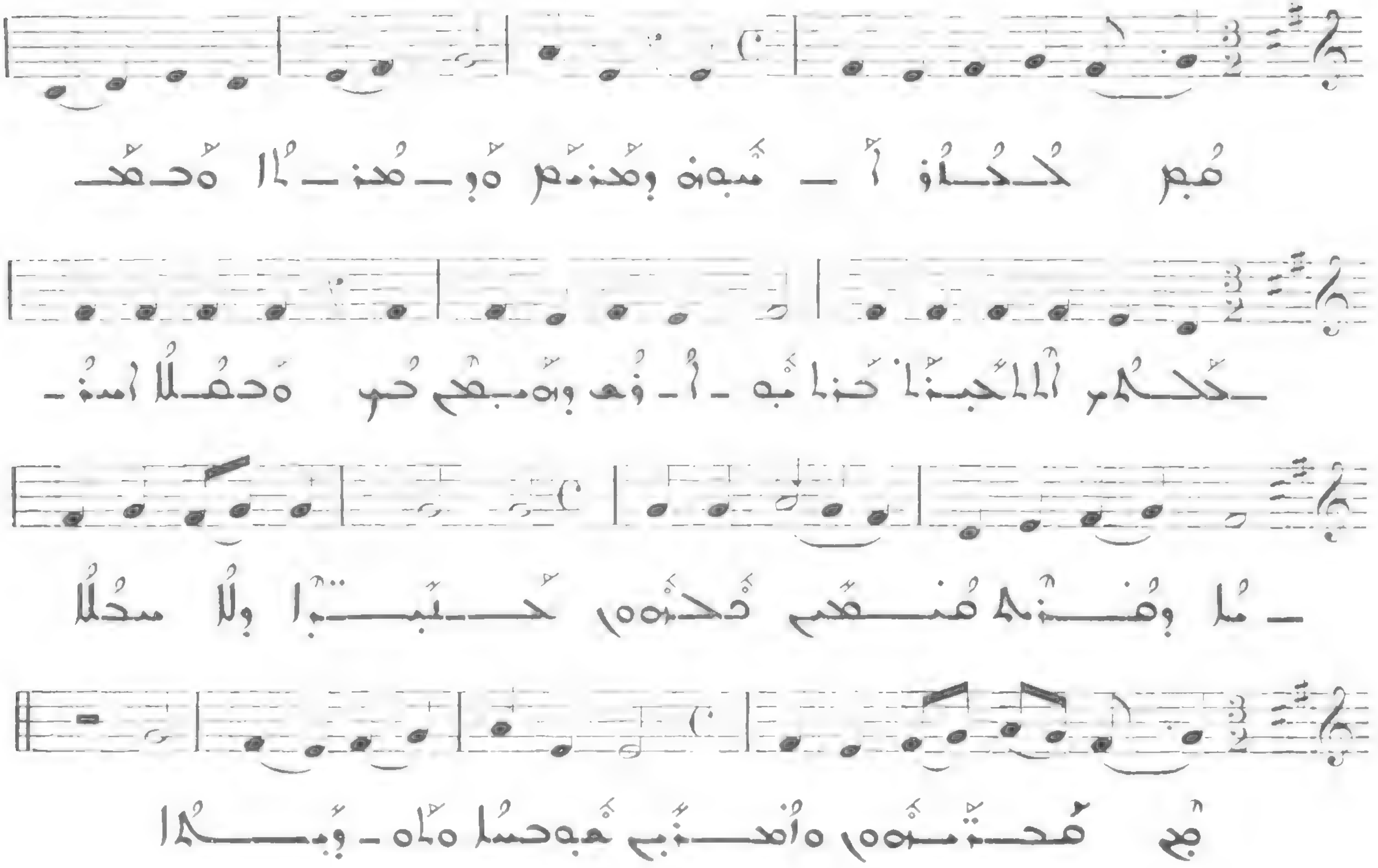


100 ܩܠܐ ܕܠܘ ܗܘ ܡܪܢܐ ܡܫܝܚܐ ܣܒܪܐ ܕܥܡܗ:

Allegro

V

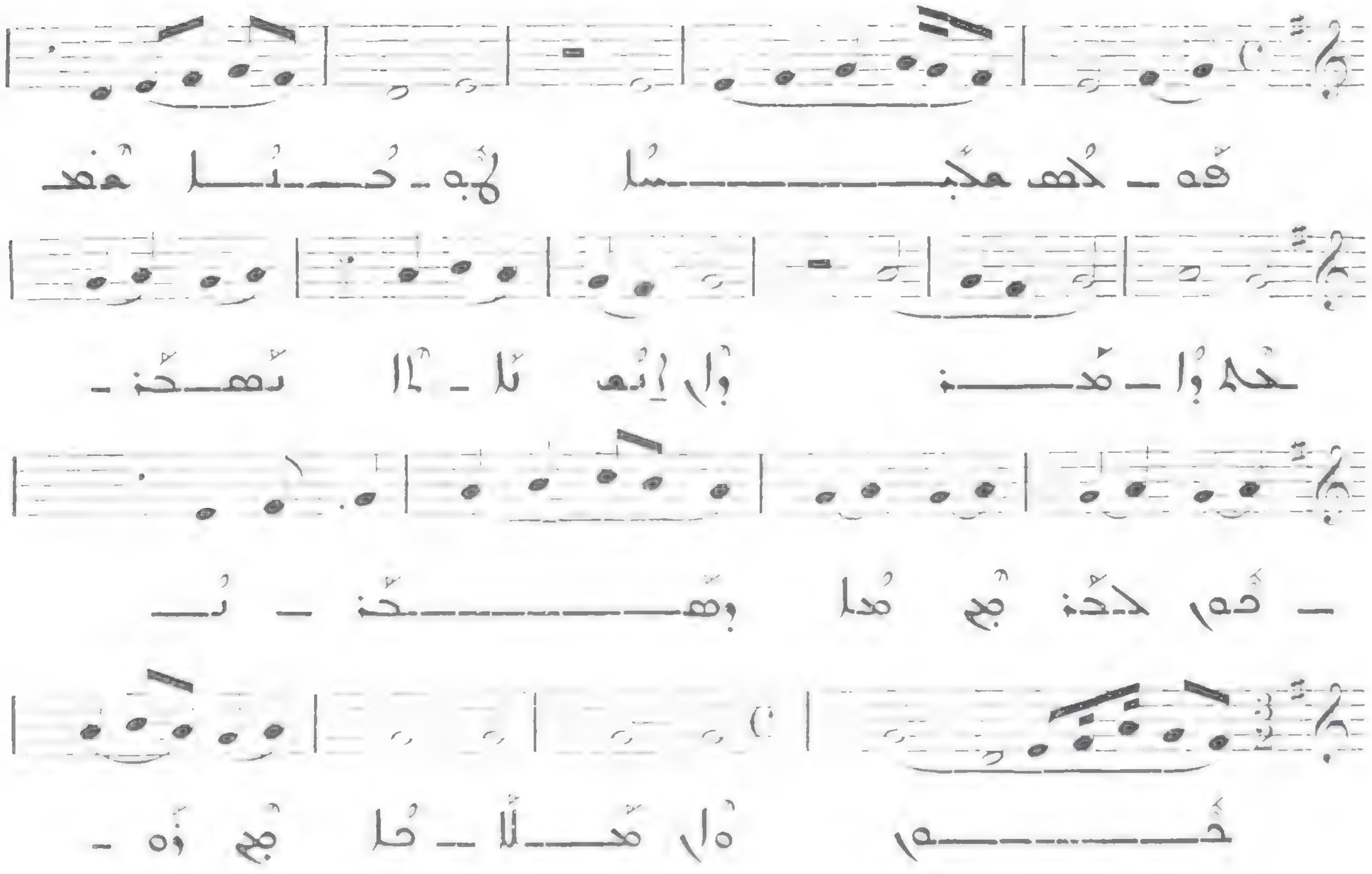


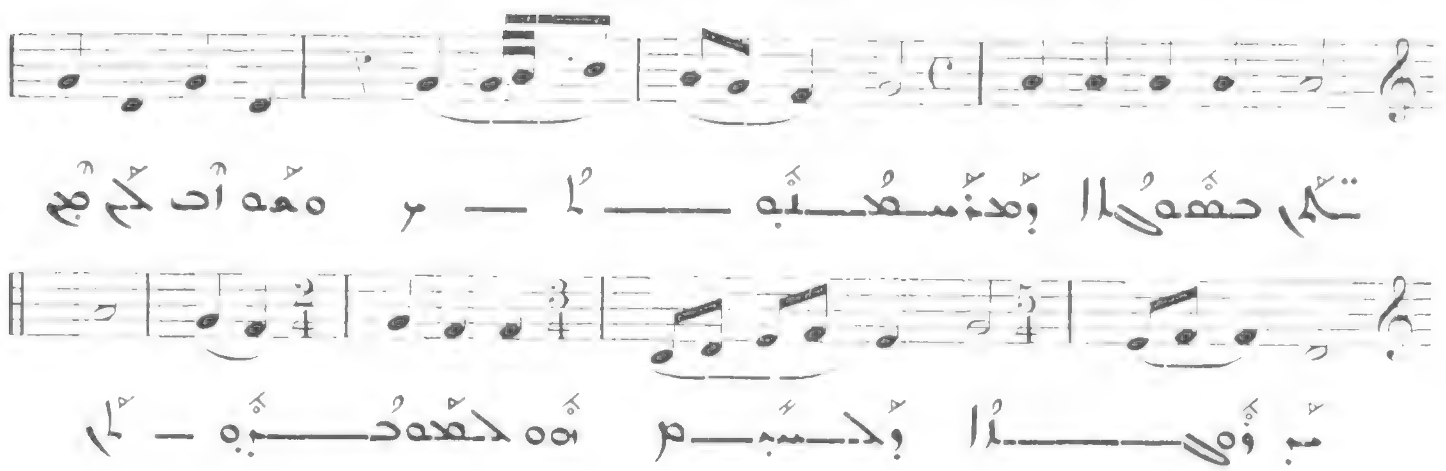


ܡܥܢܝܬܐ ܠܐܘܢܐ ܕܨܘܡܥܬܐ ܟܒܐܐ

99

Andantino



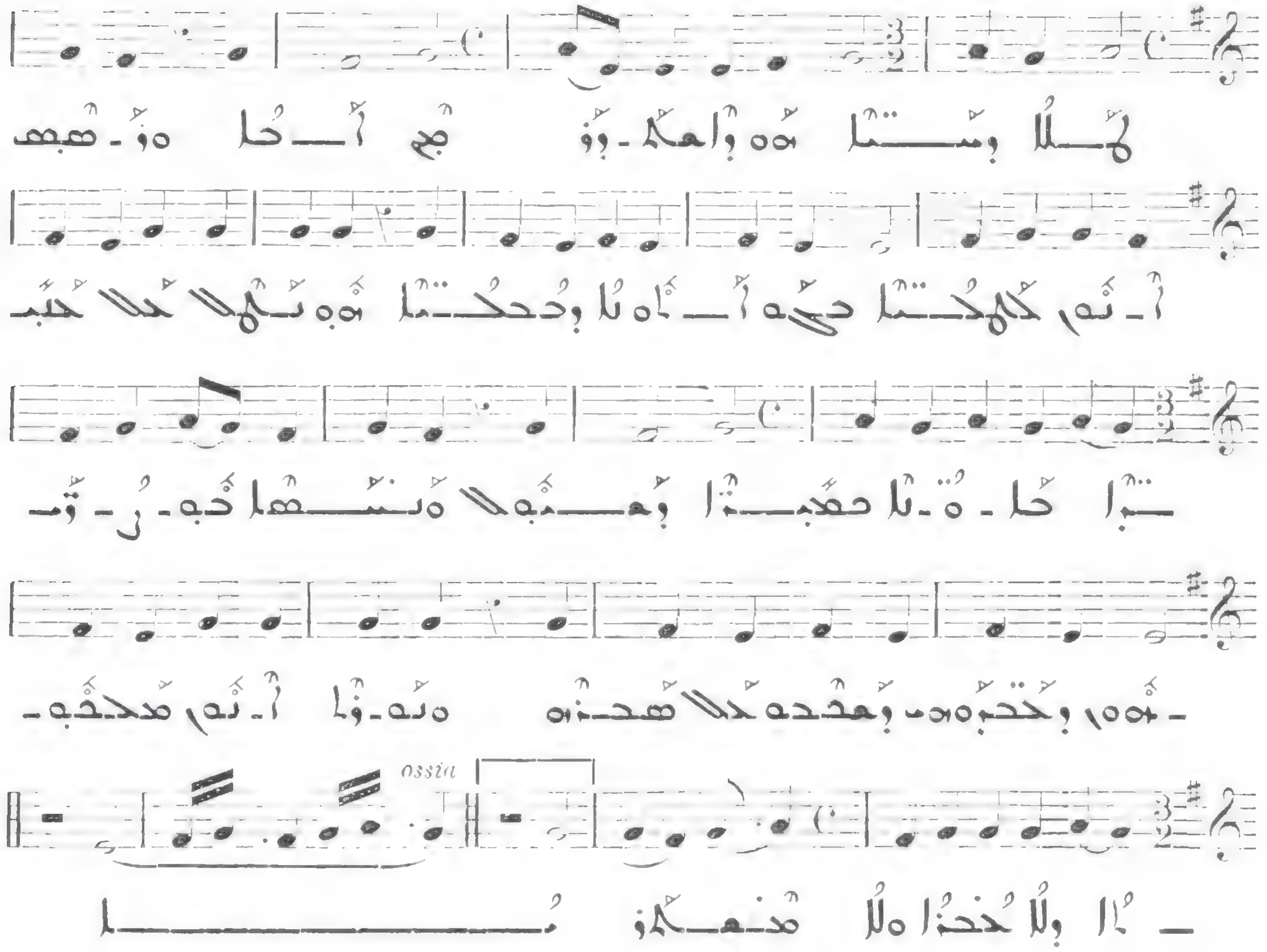


ܐ

97

Allegro molto

VII

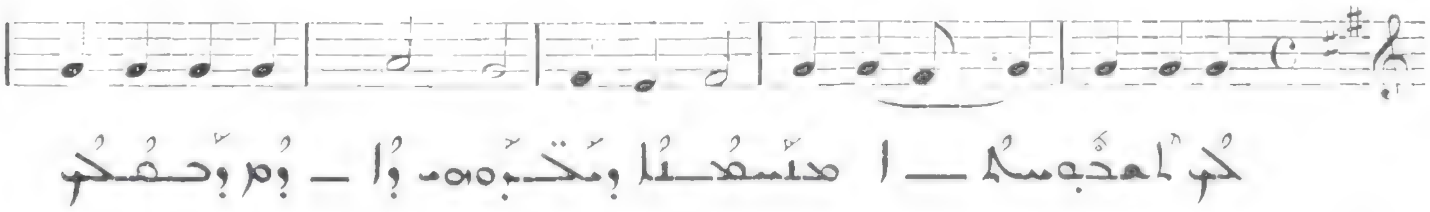


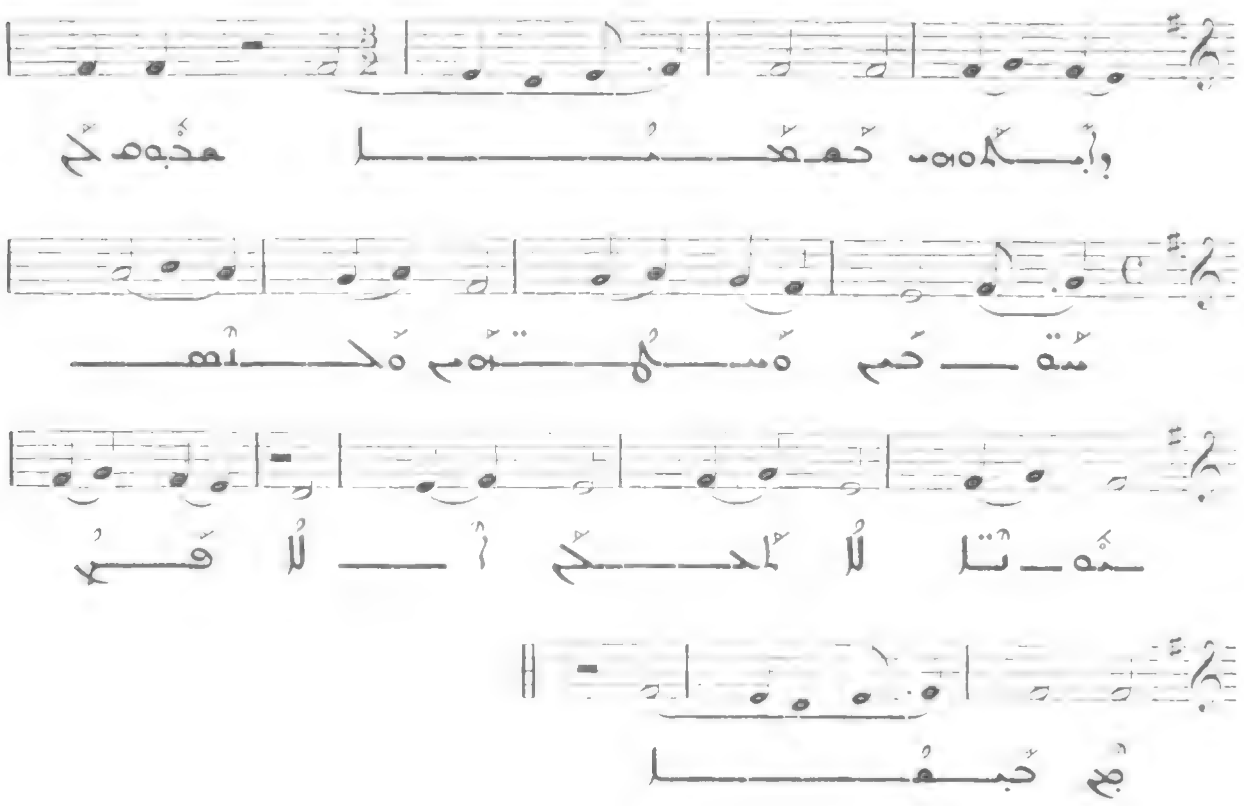
ܒ

98

Allegro molto

VIII

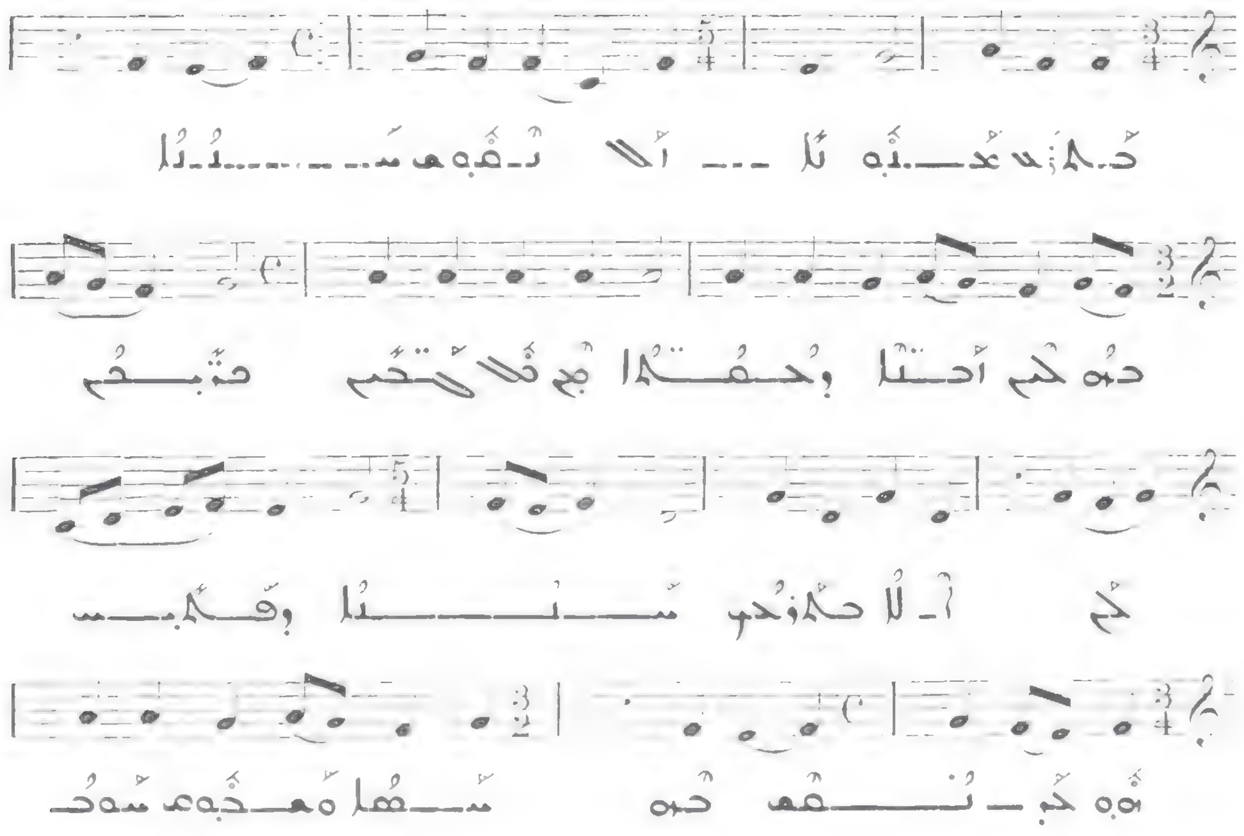


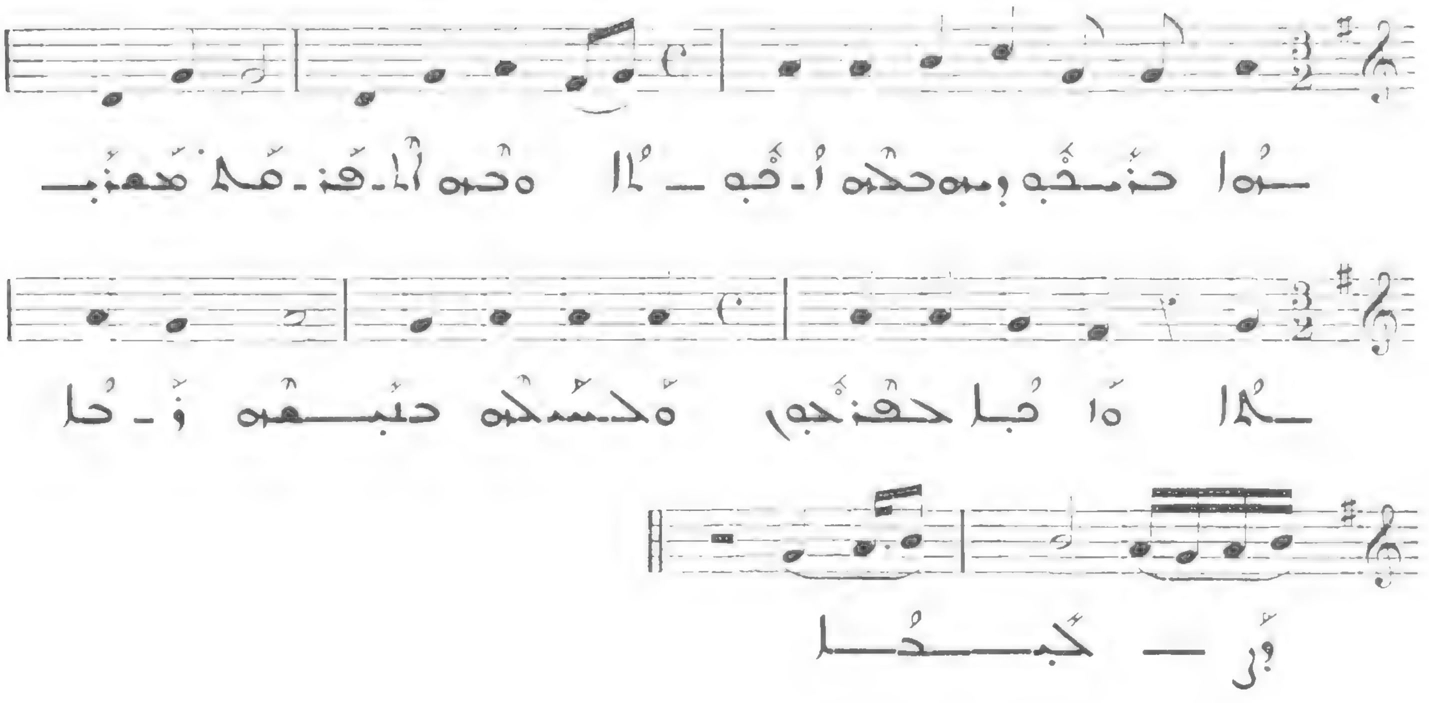


ܗ 96

Allegro molto

VI



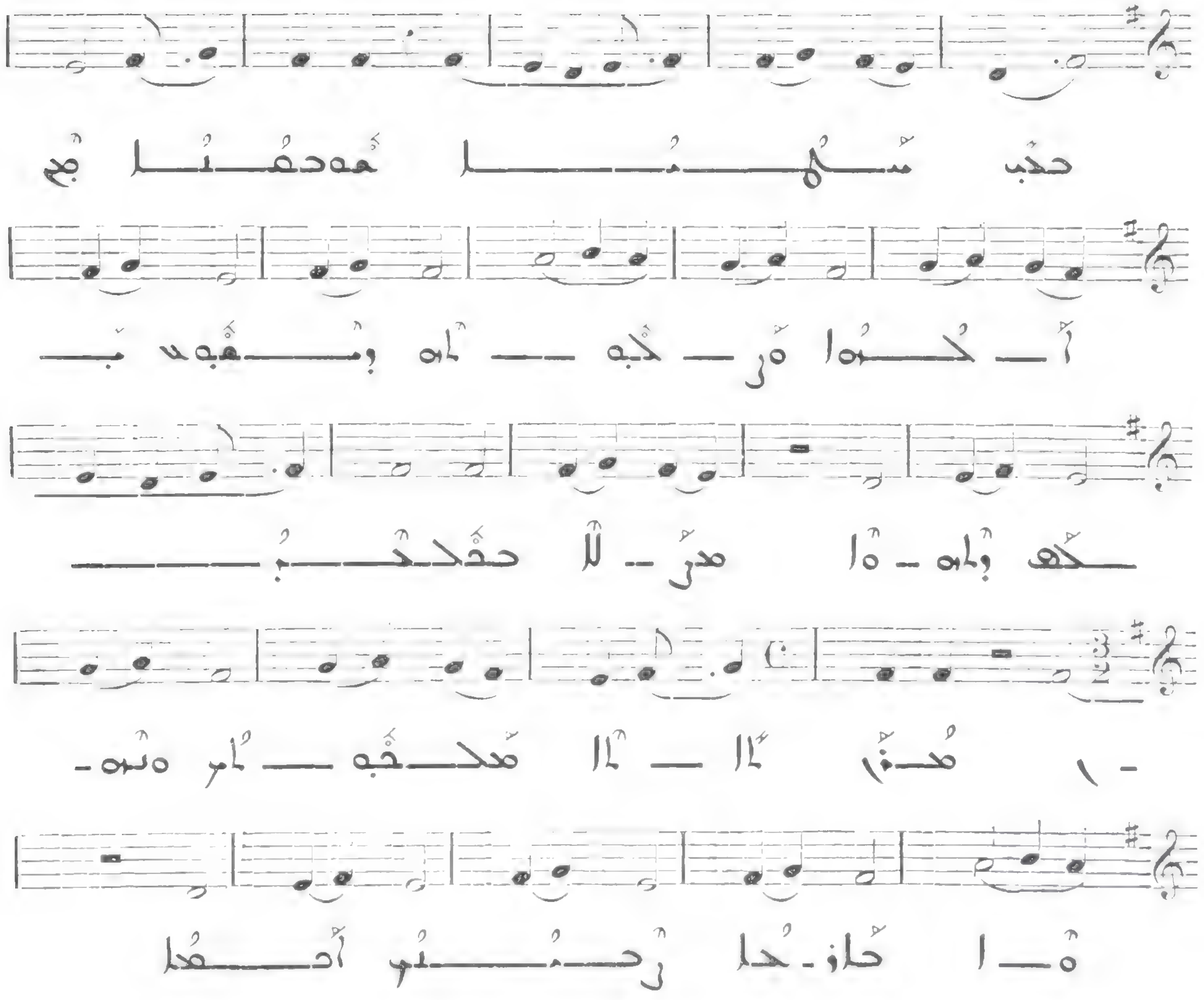


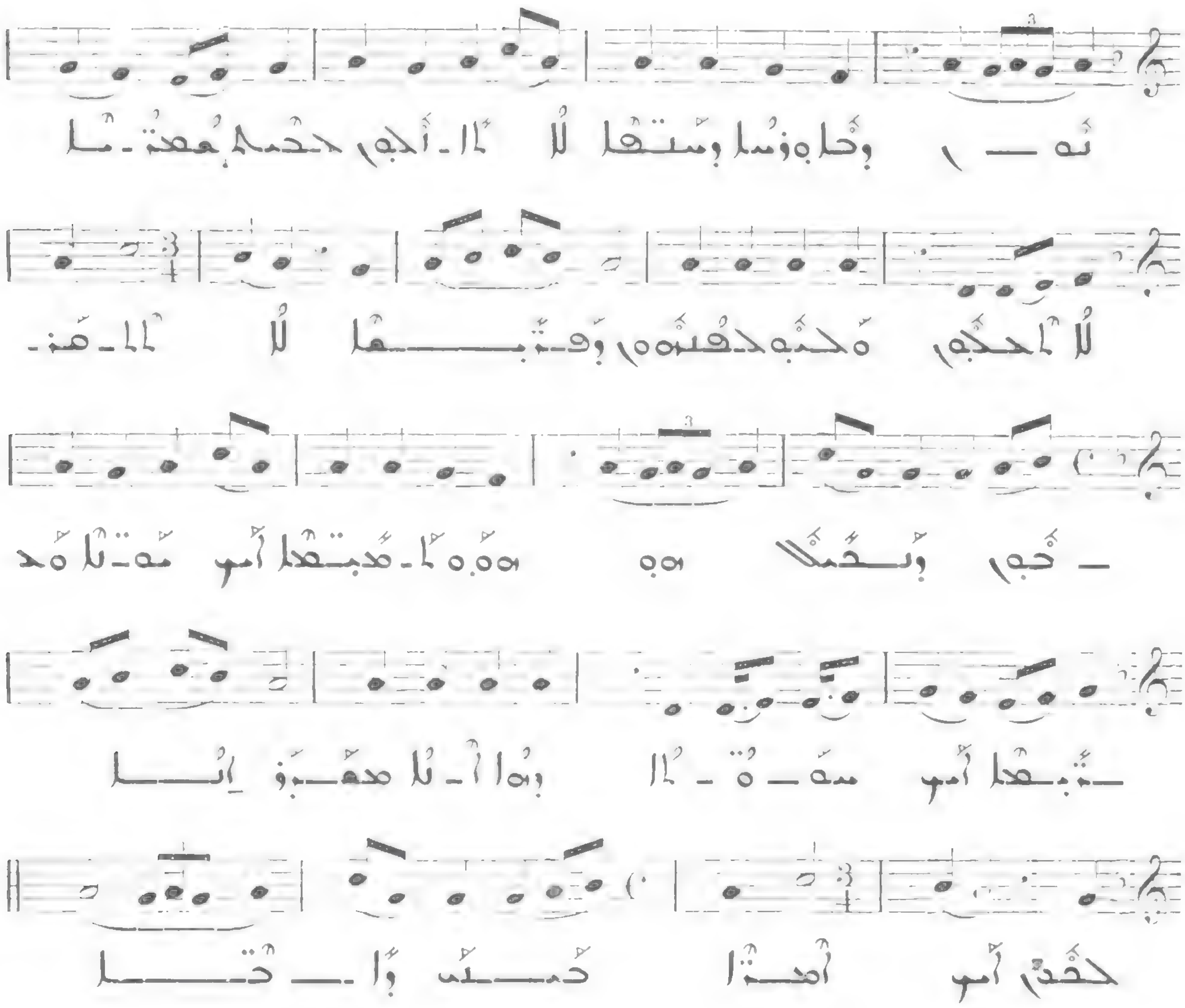
ܗ

95

Allegro molto

V

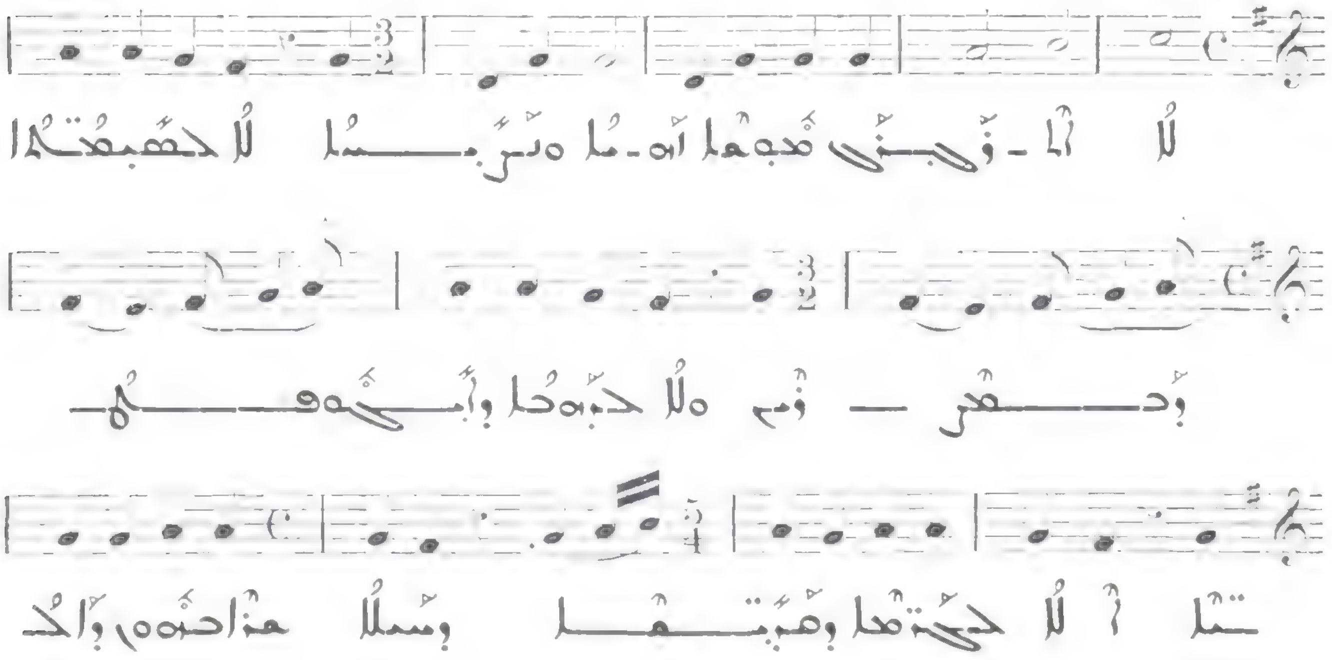




ܘ 94

Allegro moderato

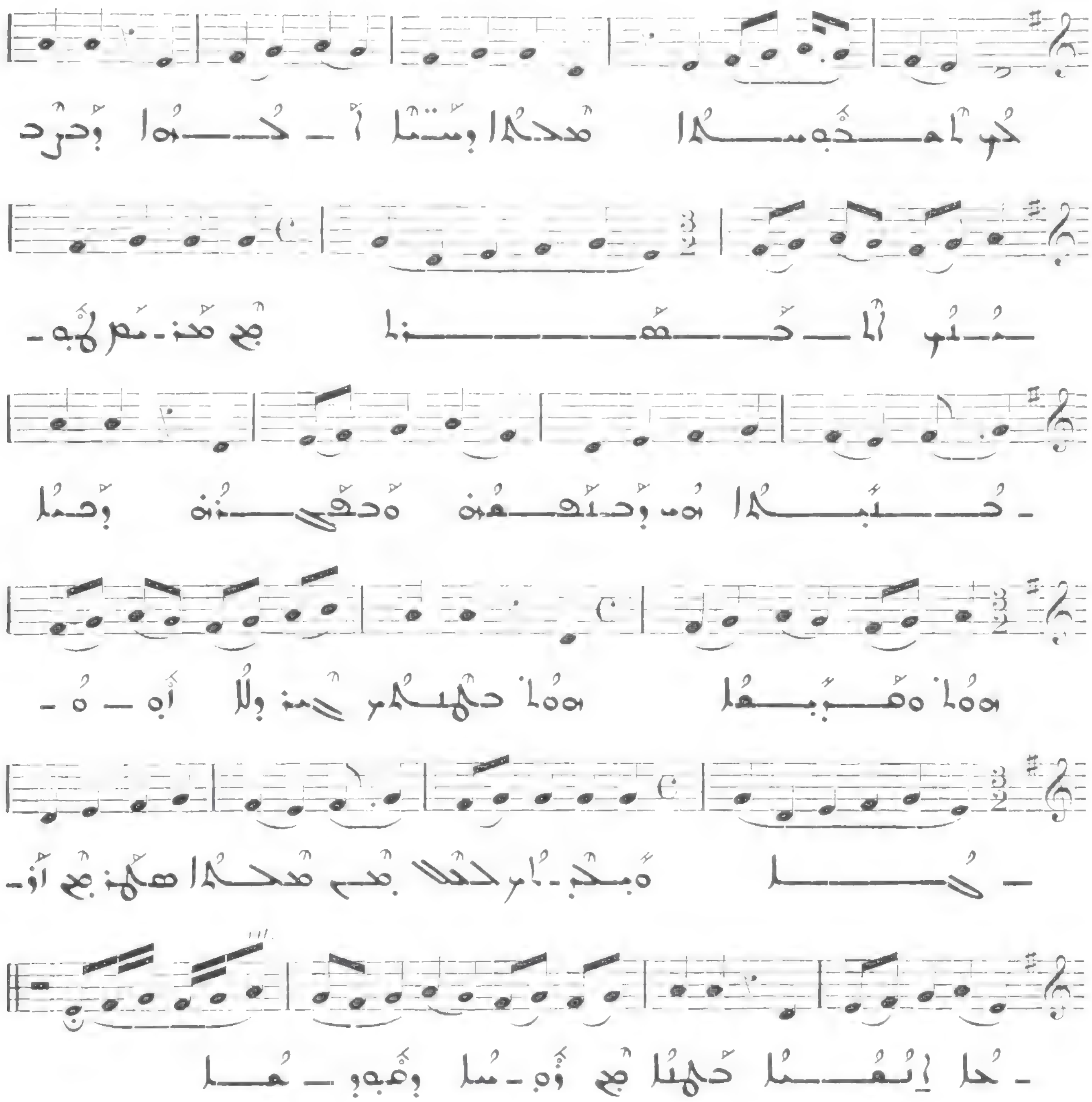
IV



ܒ 92

Allegro

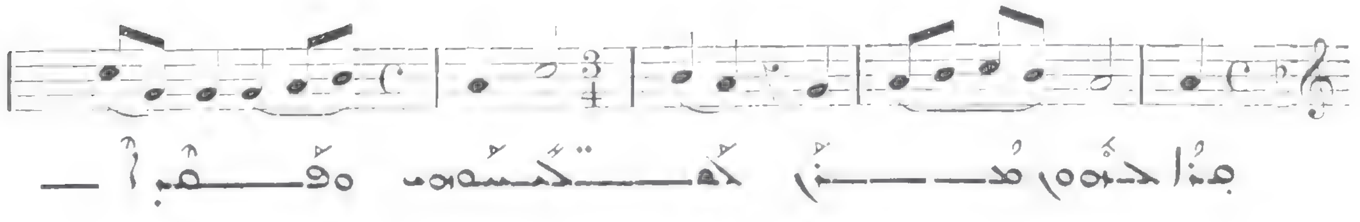
II

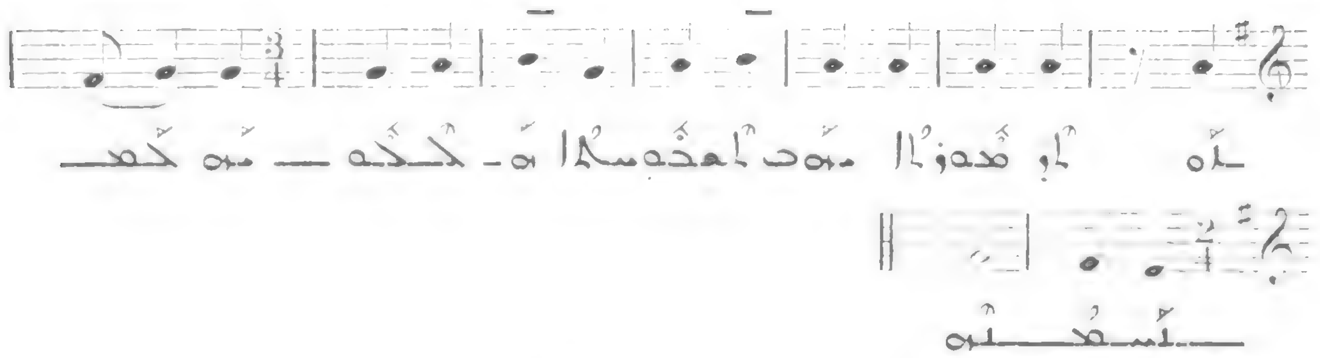


ܓ 93

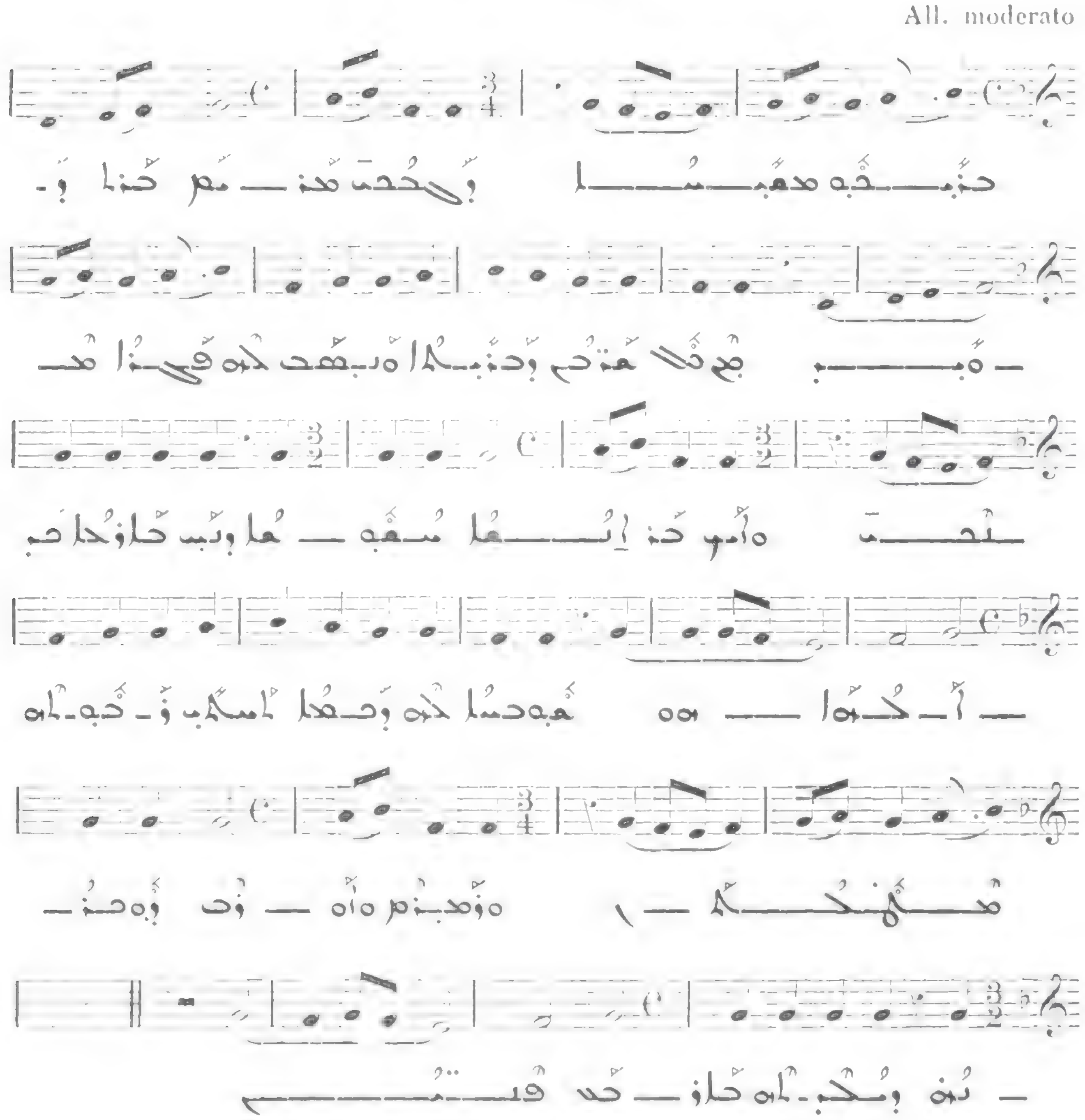
Allegretto

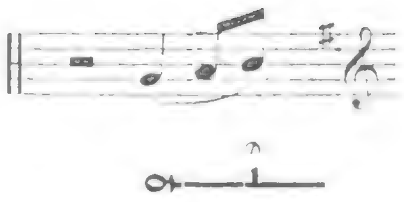
III





91

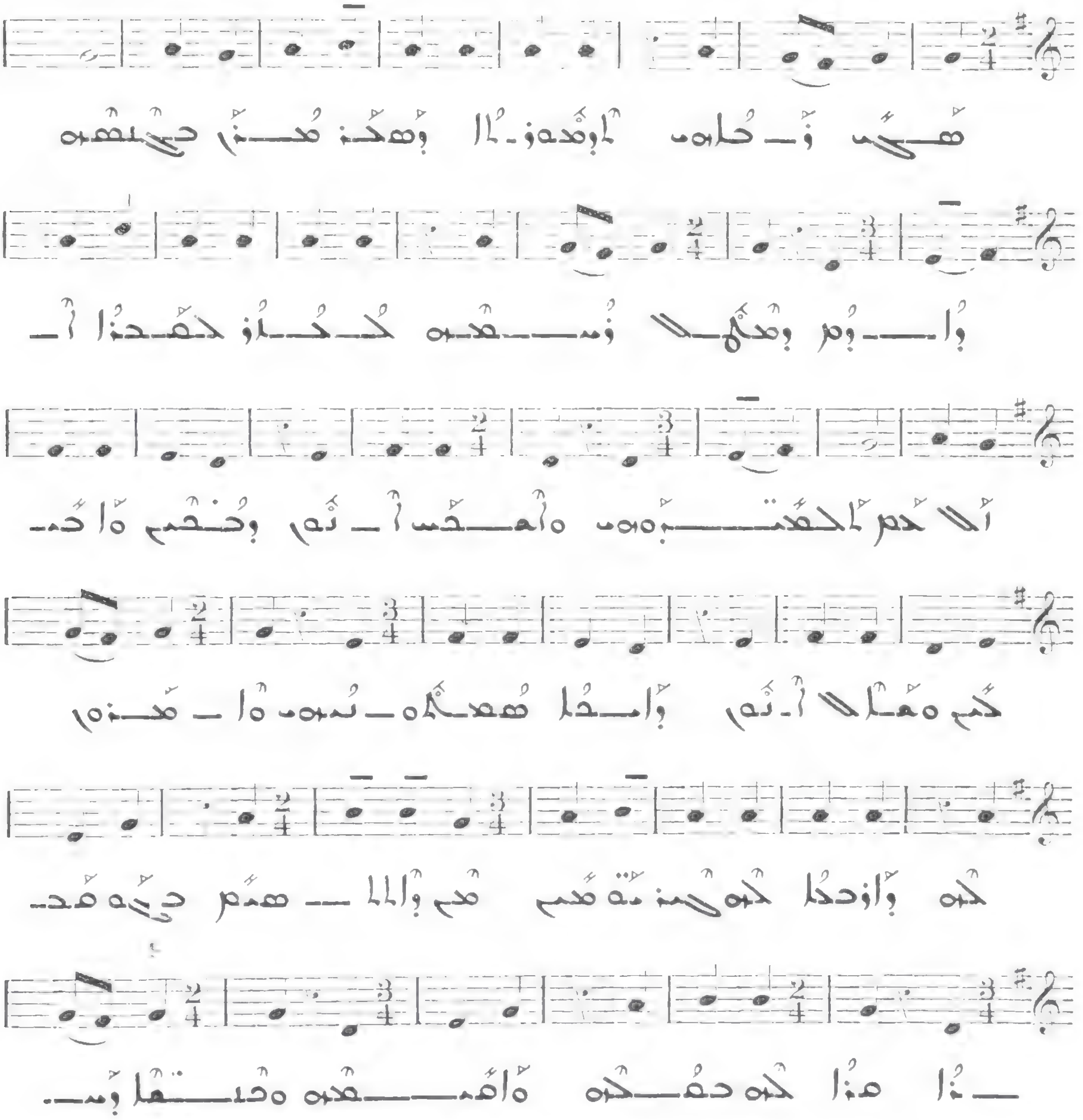


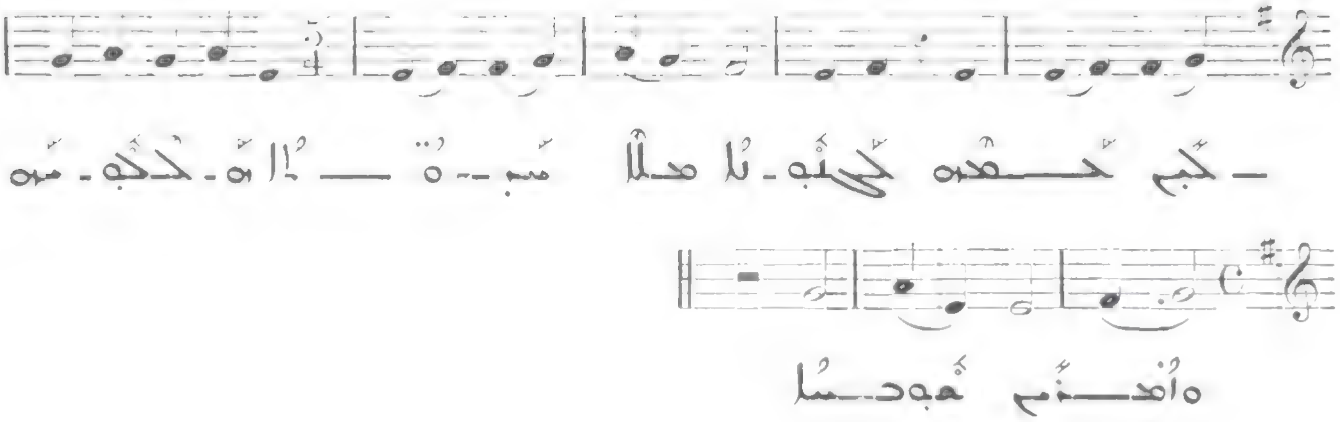


90 ܠܡܕܢܚܐ ܕܐܘܪܗ ܕܢܘܗܪܐ ܕܡܬܬܣܝܡ ܒܗ ܒܥܠܡ ܢܗܘܪܐ

Allegro

VIII

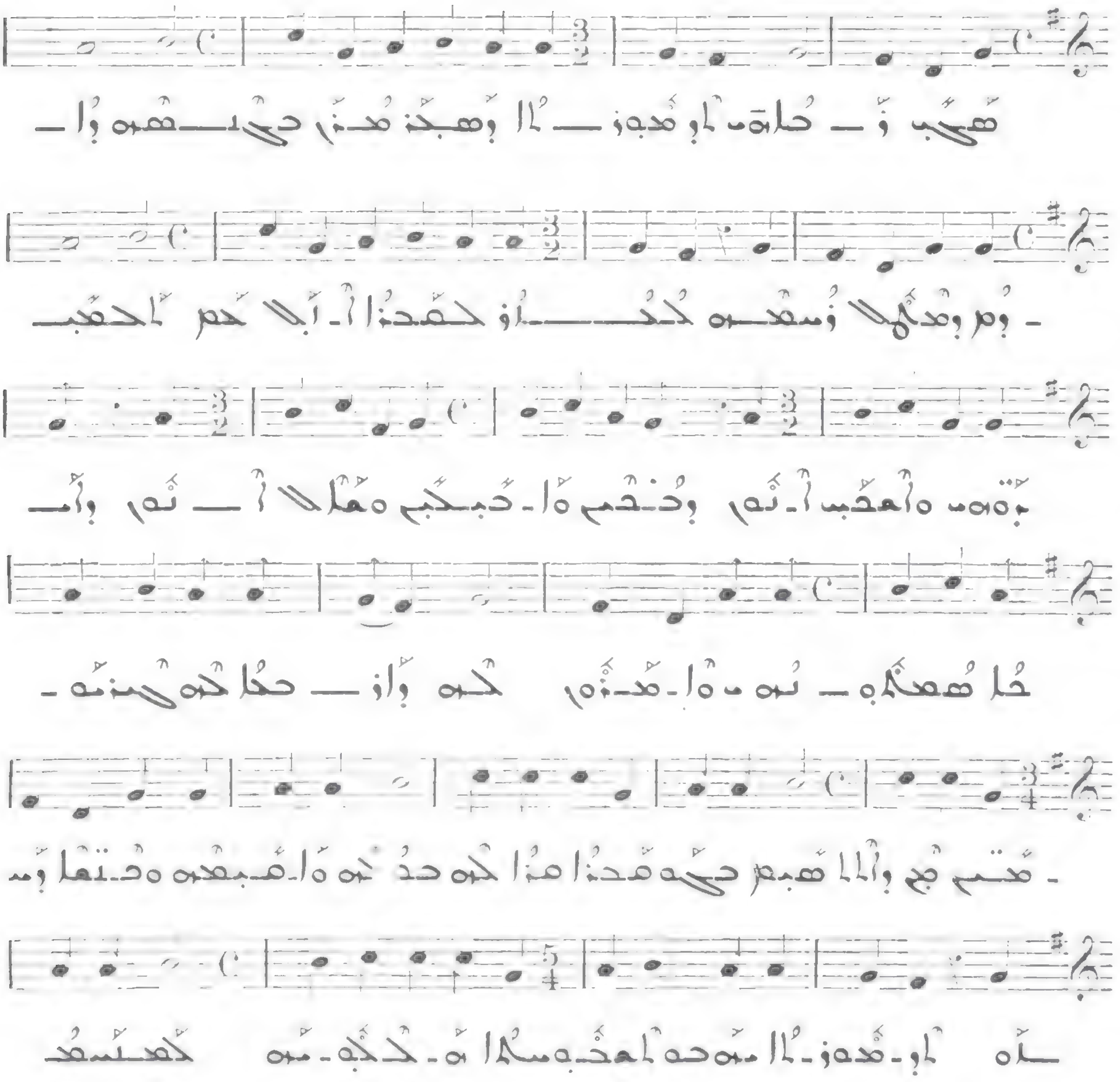


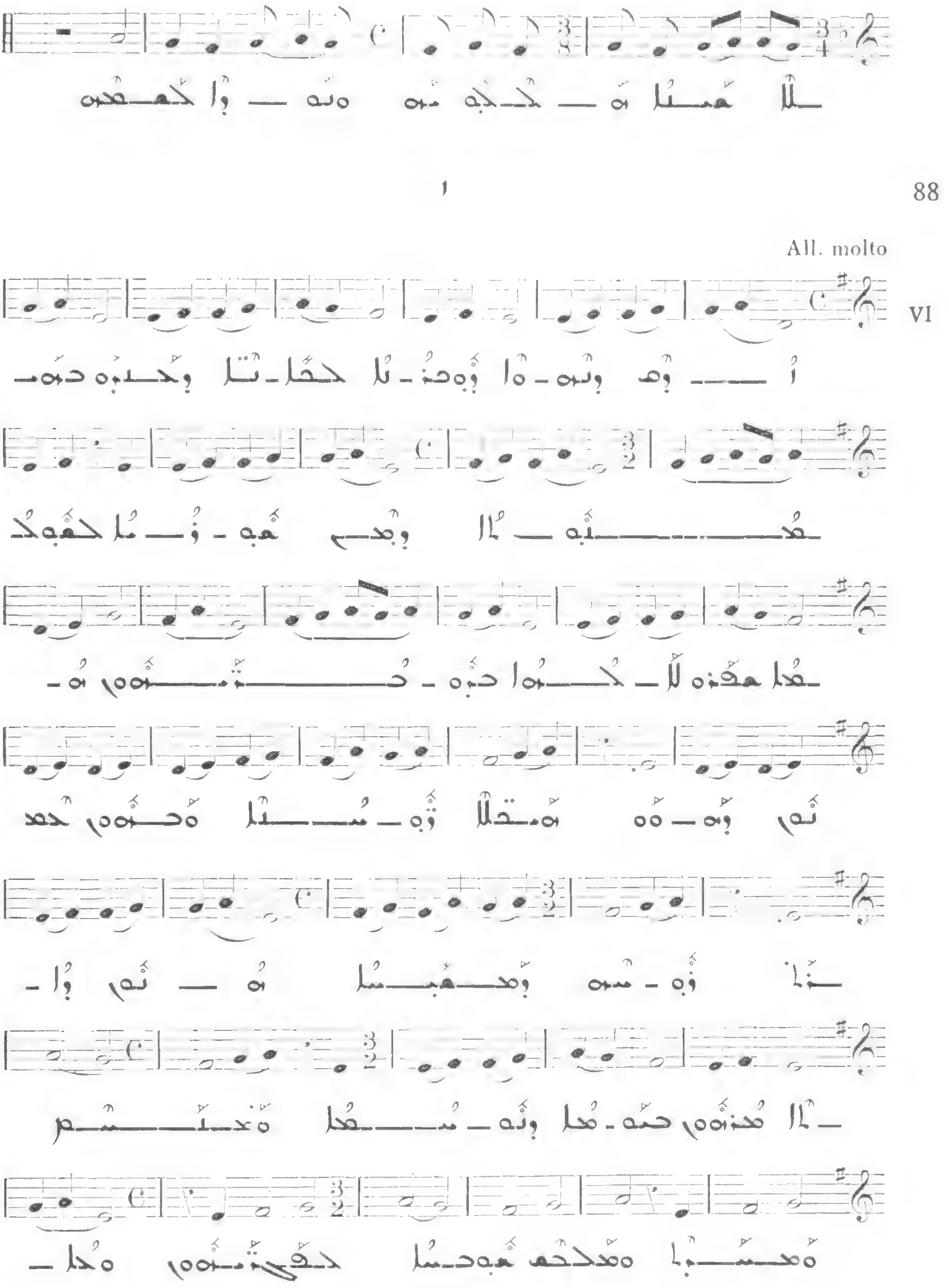


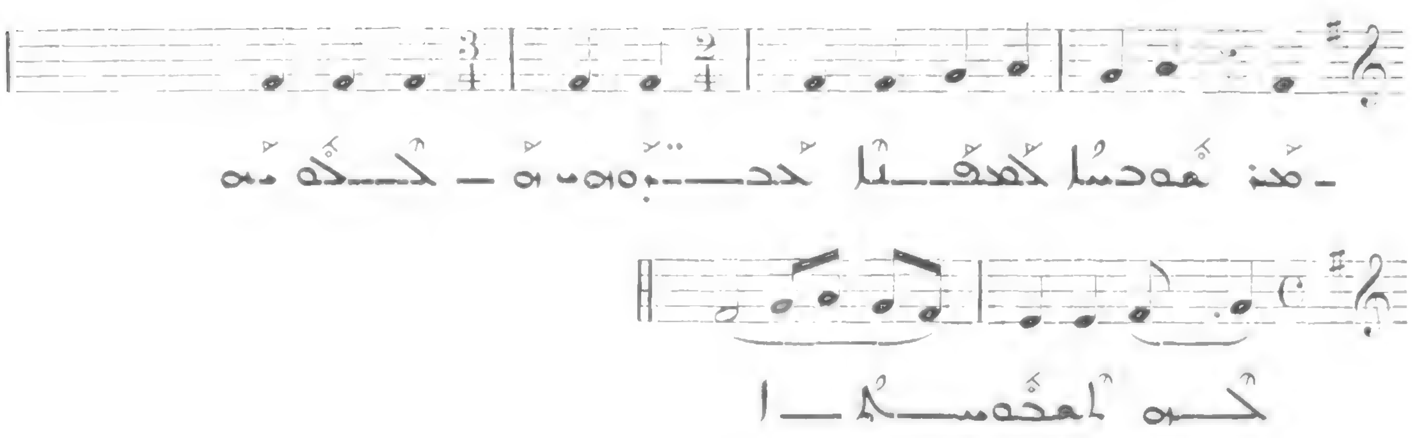
89

Allegro molto

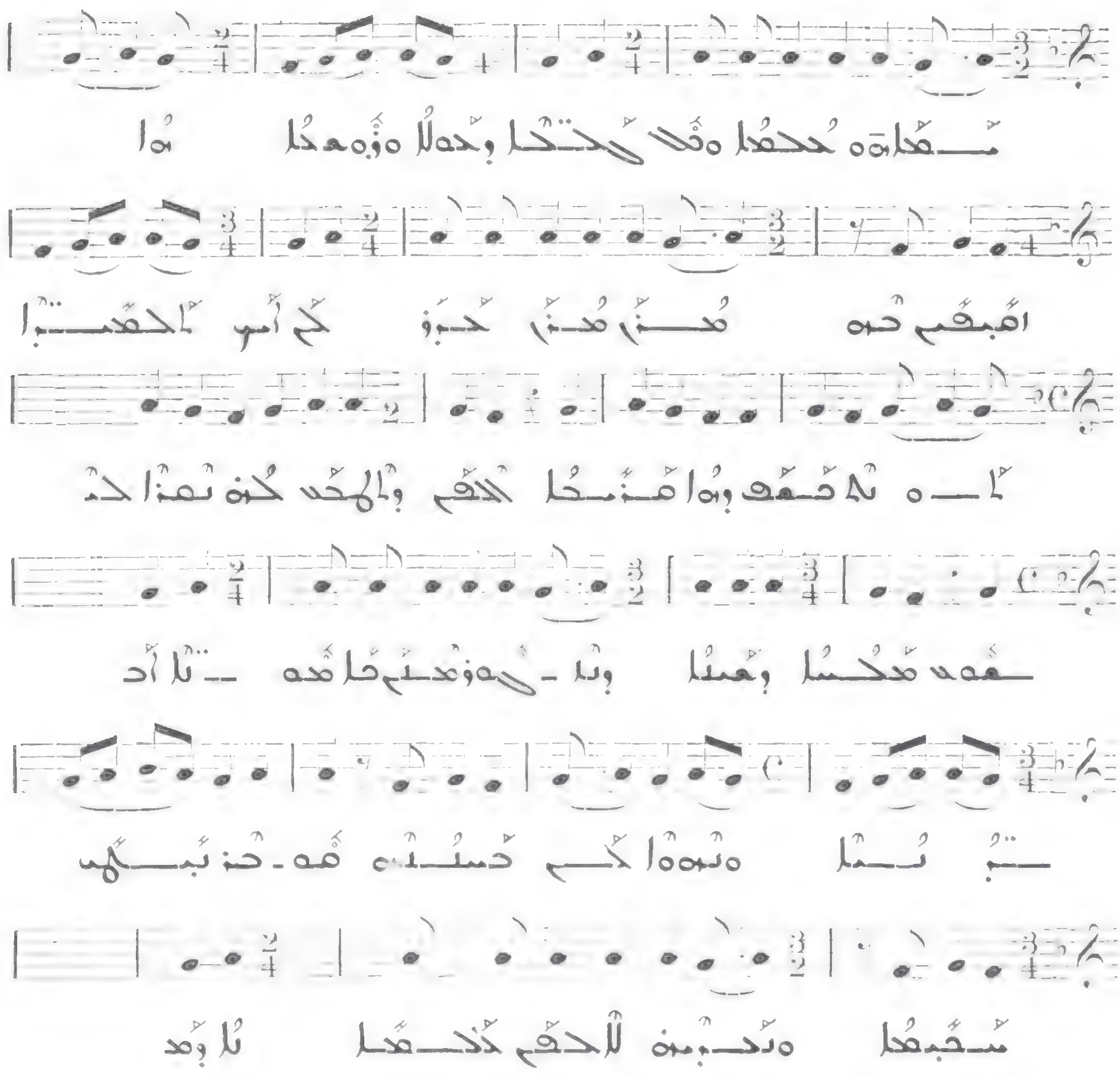
VII

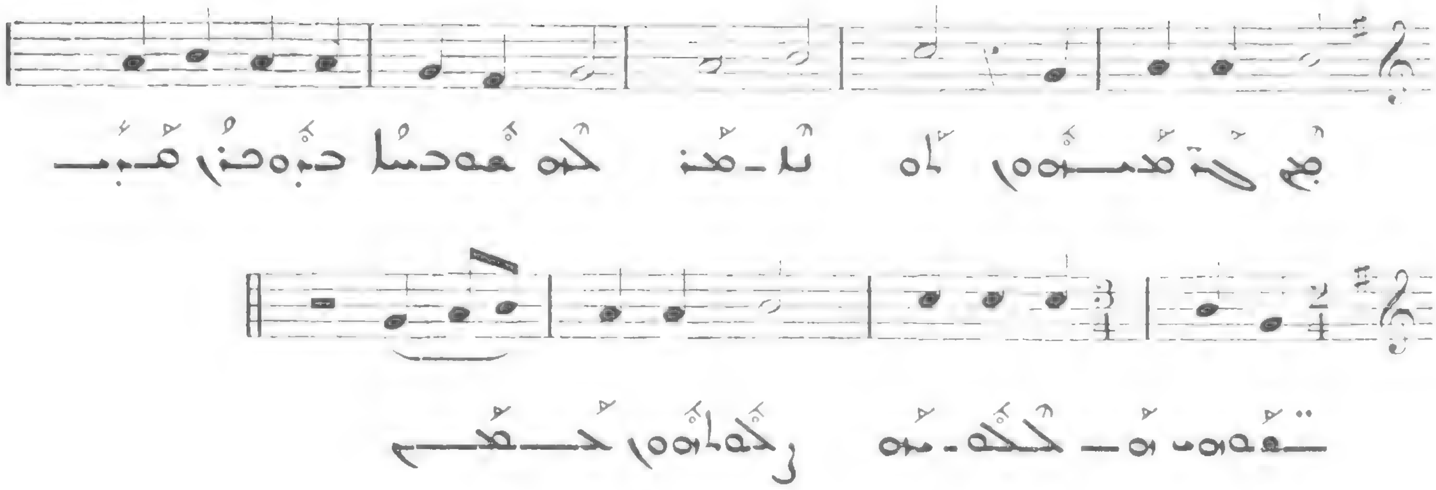



I
88
All. molto
VI



ܗ 87



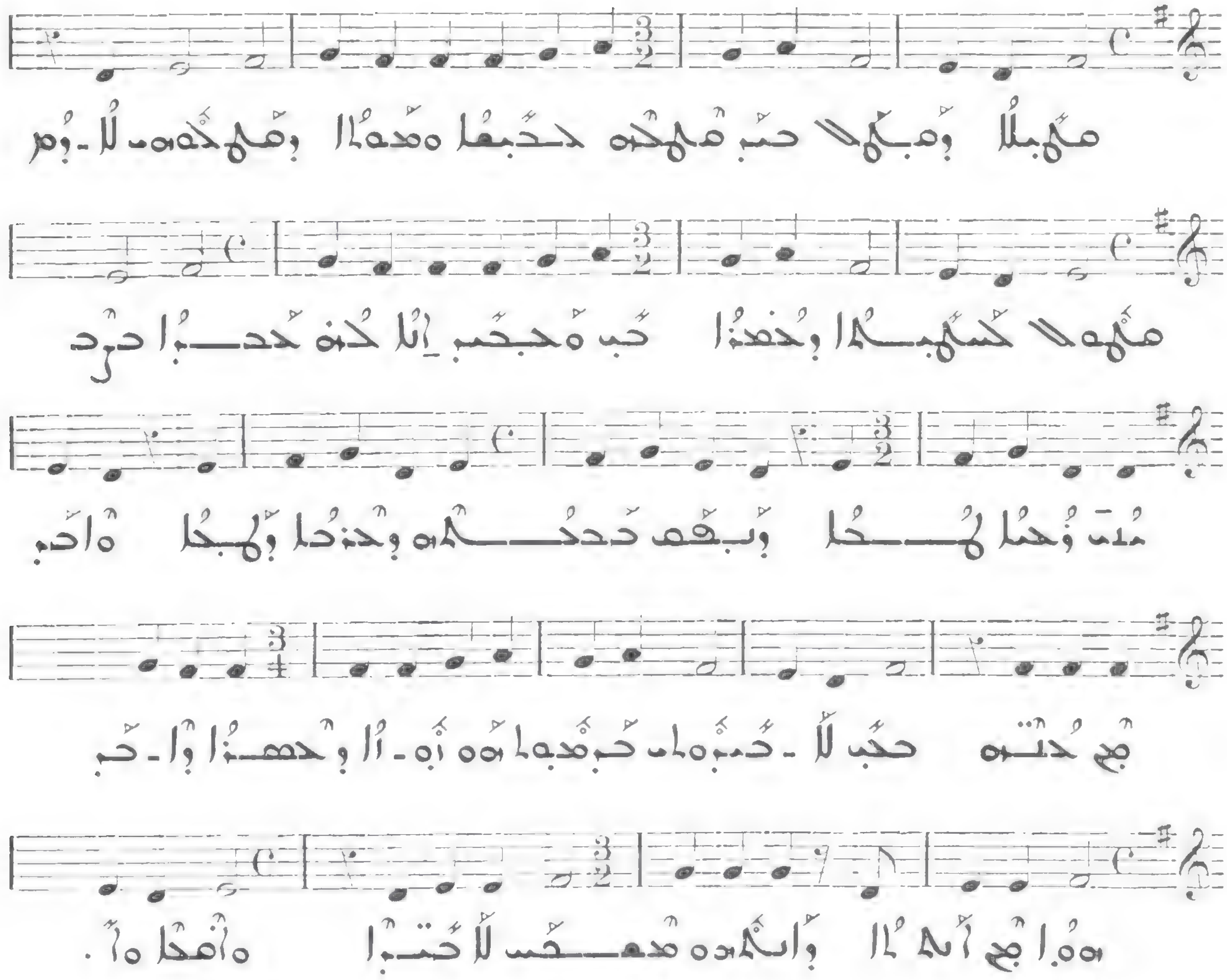


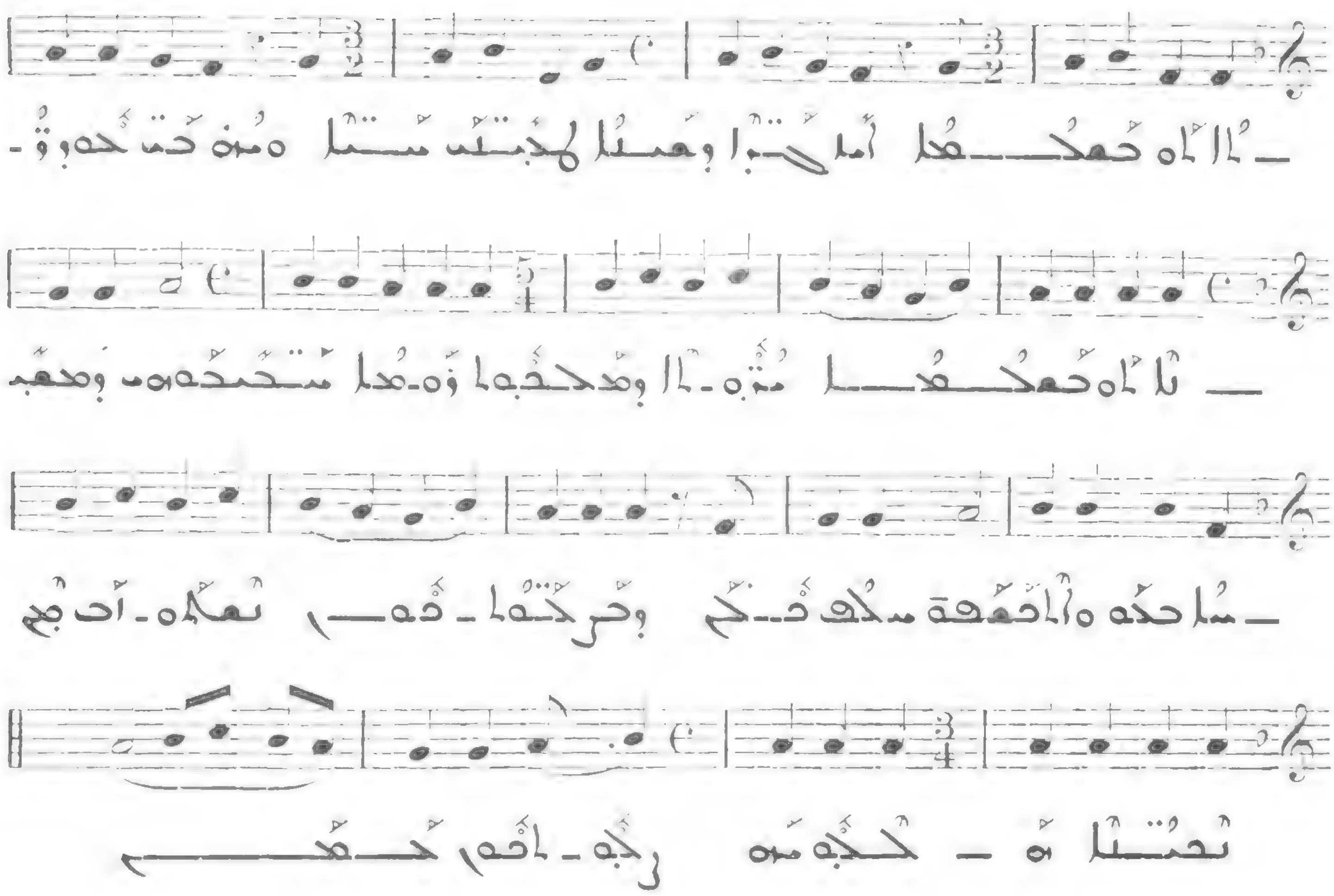
86

ܗ

Allegro

V

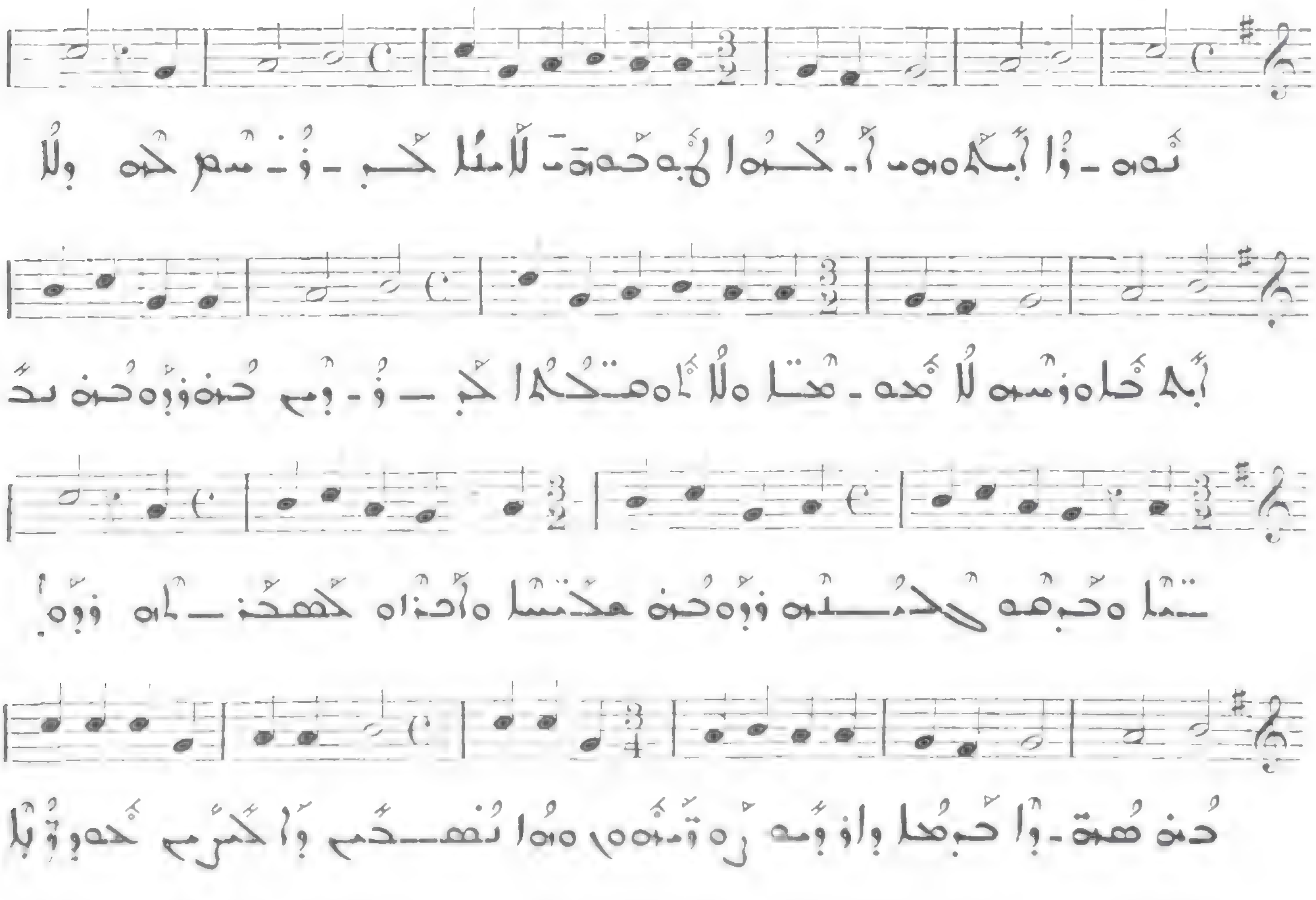


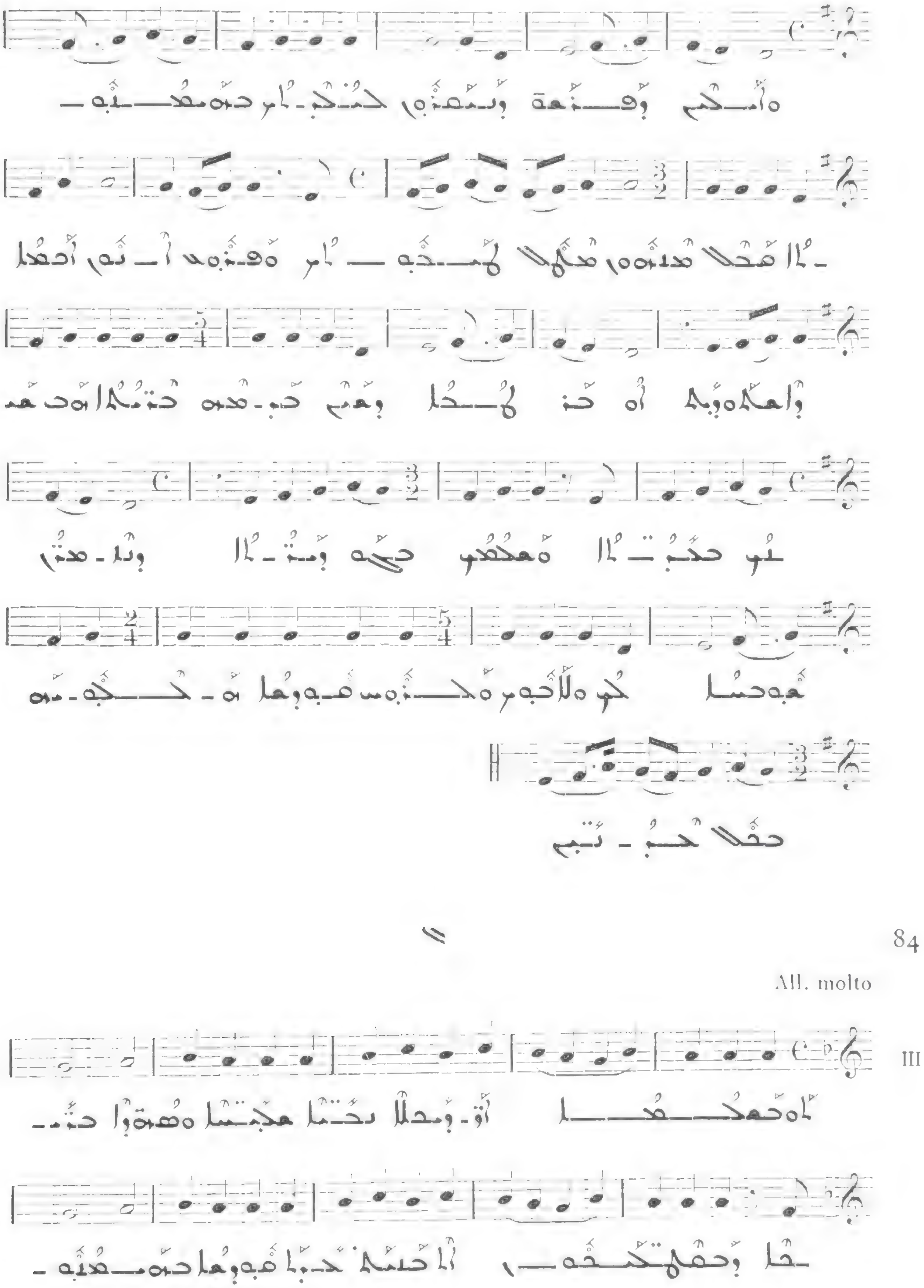


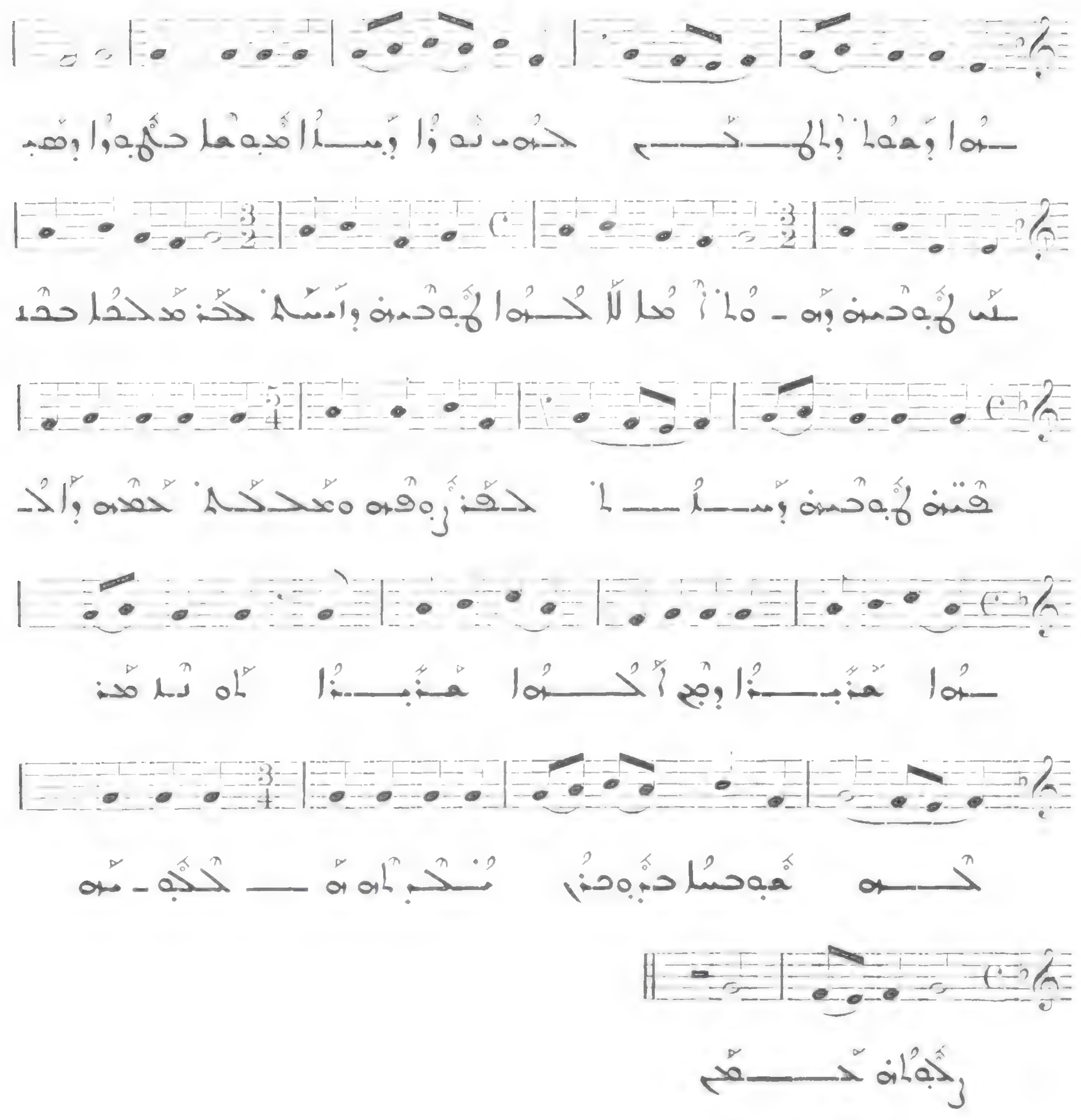
85

All. moderato

IV




84
All. molto
III

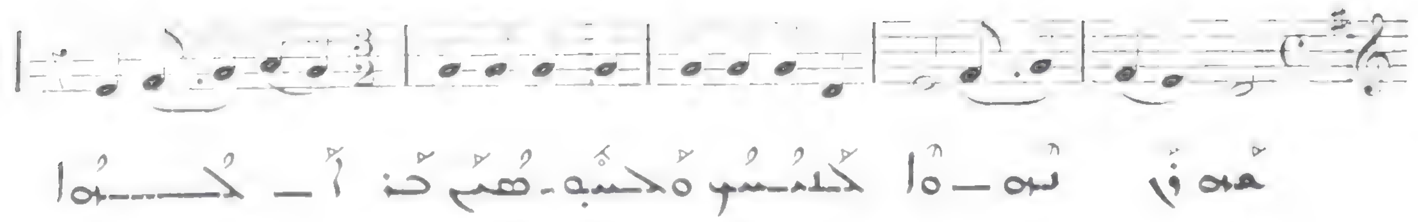


ܒ

83

Allegro

II

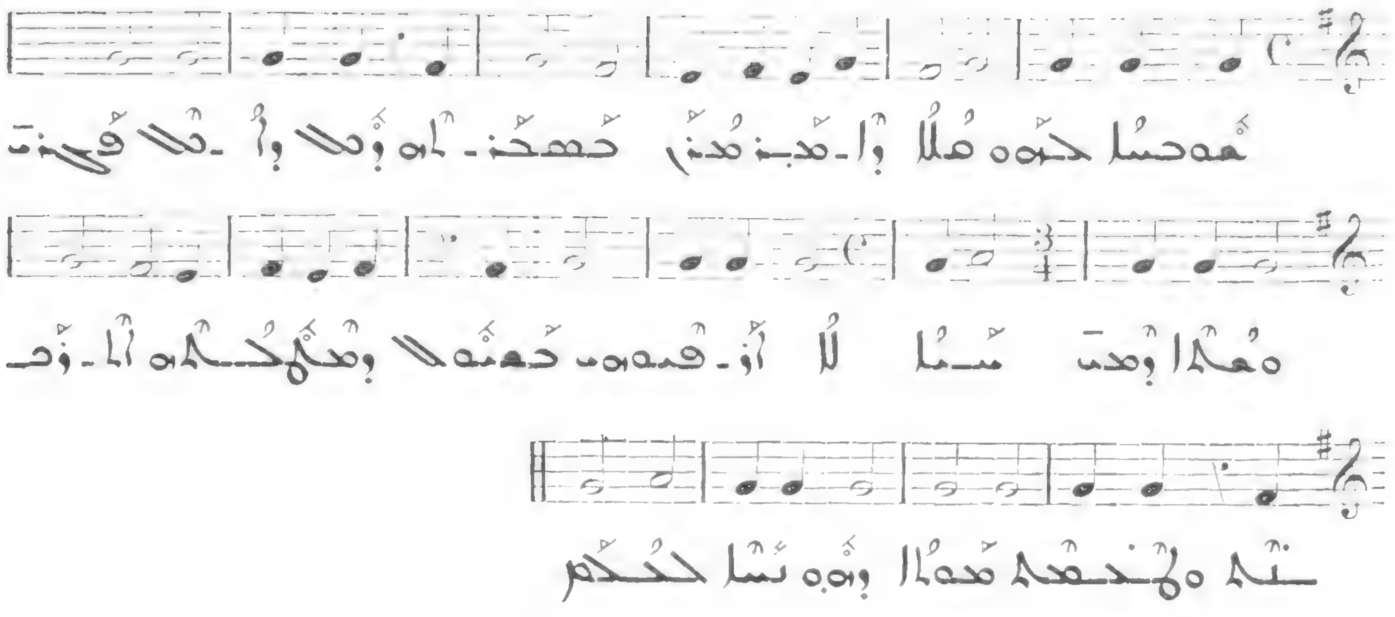


80

ܣ

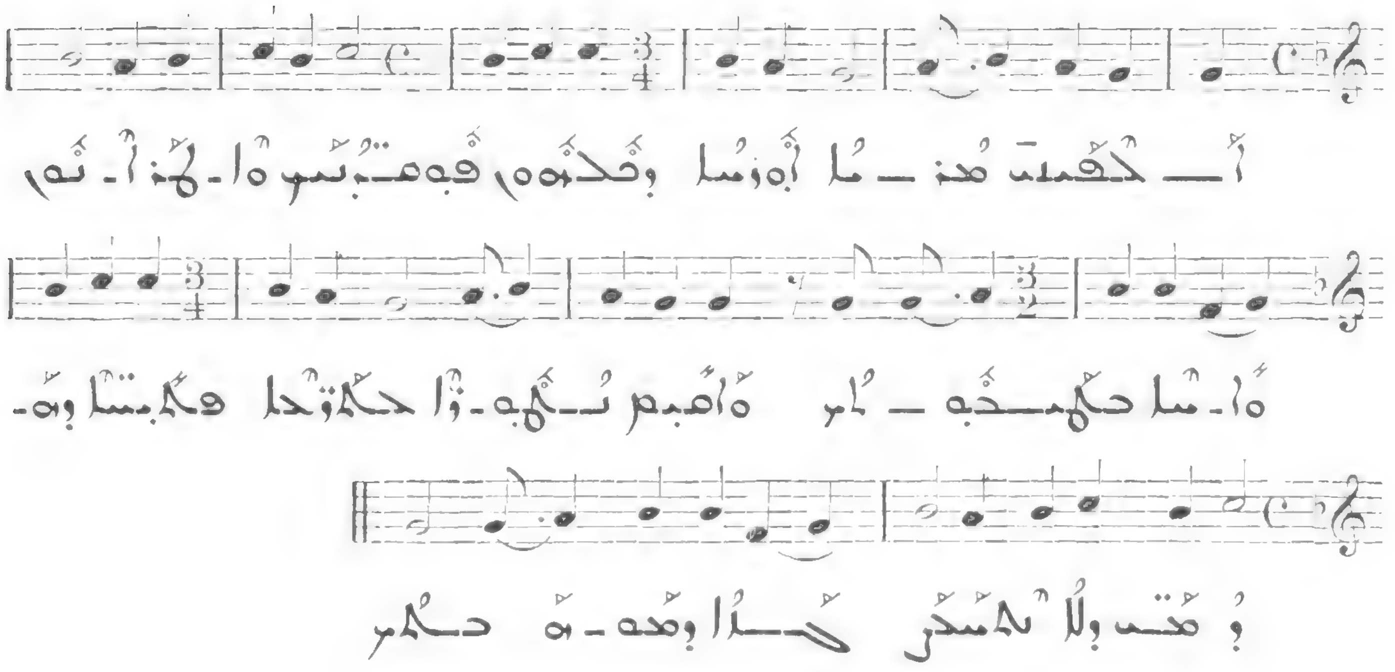
Allegro

VIII



ܕܙܘܥܐ ܗܘܐ ܕܐܘܟܪܢܐ 81

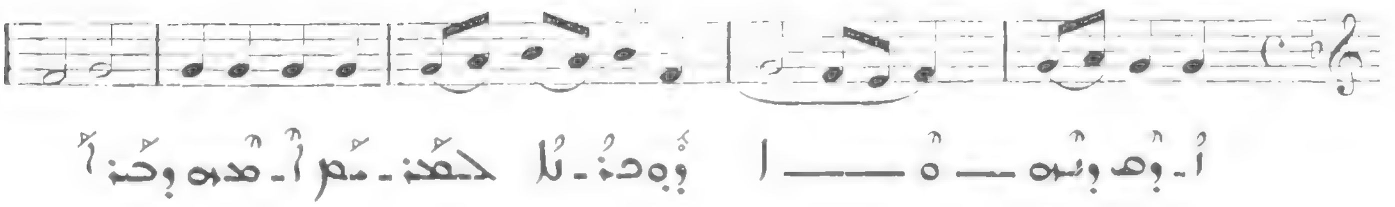
Allegro molto



ܩܠܐ ܕܐܘܪܚ ܕܢܚܘܬܐ : ܐ :

82

Allegro

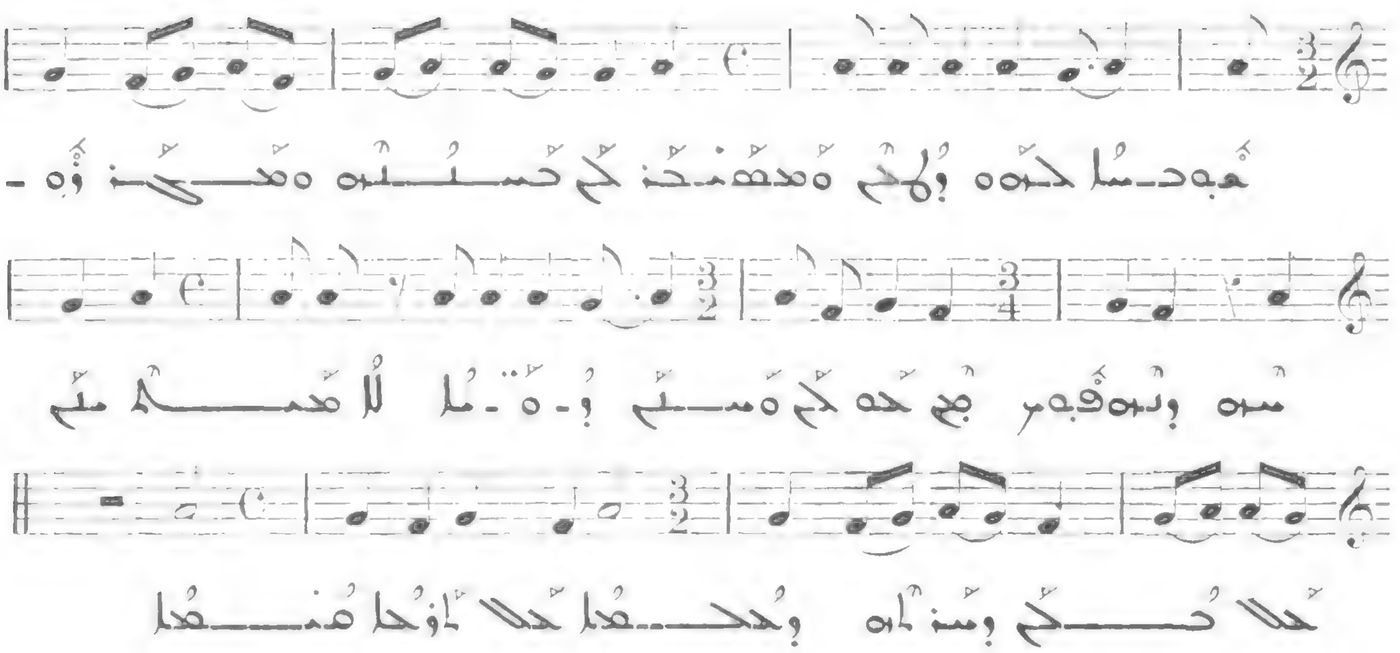


ܘ

78

Allegretto

VI

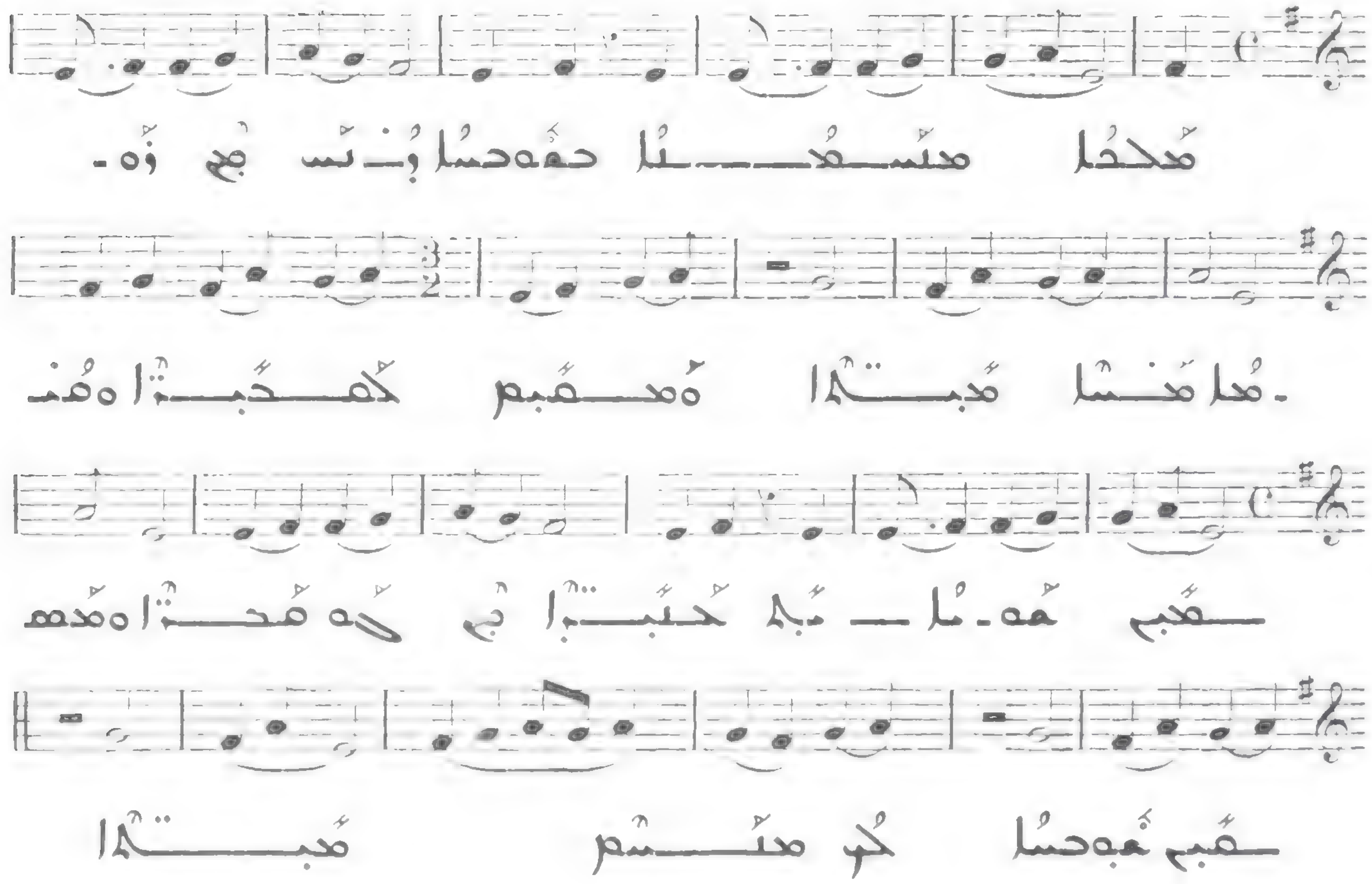


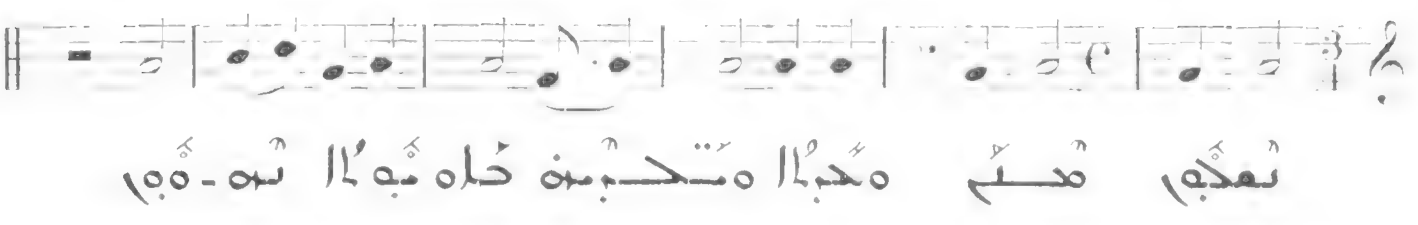
ܙ

79

Allegro molto

VII

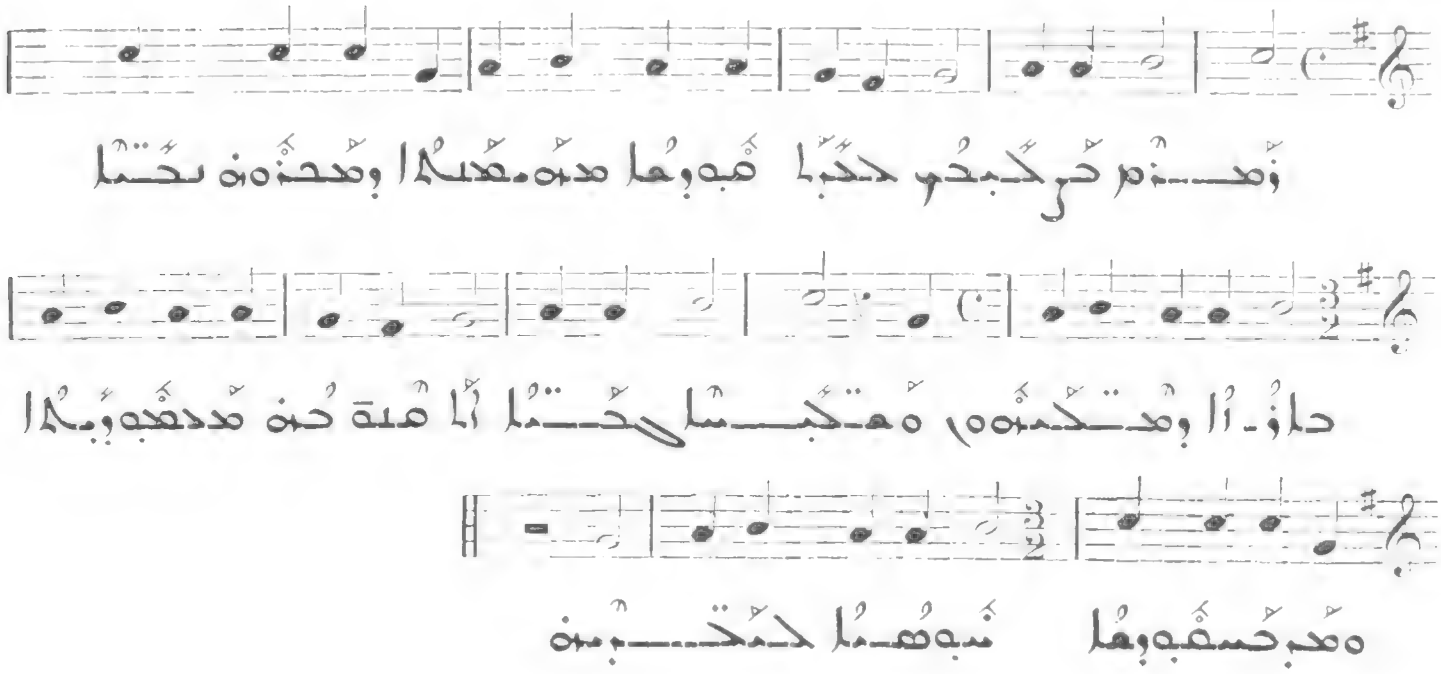




ܙ 76

Allegro molto

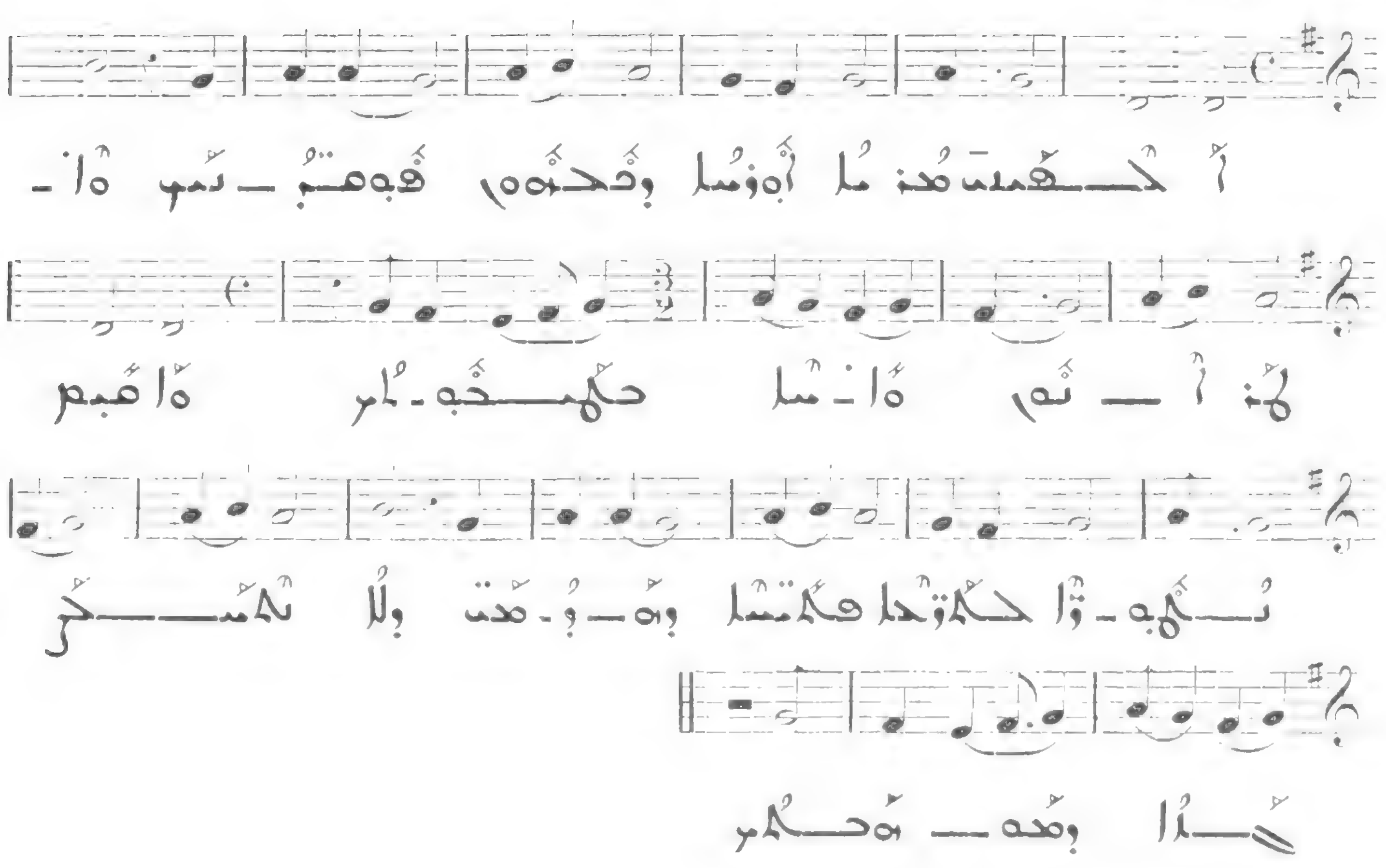
IV

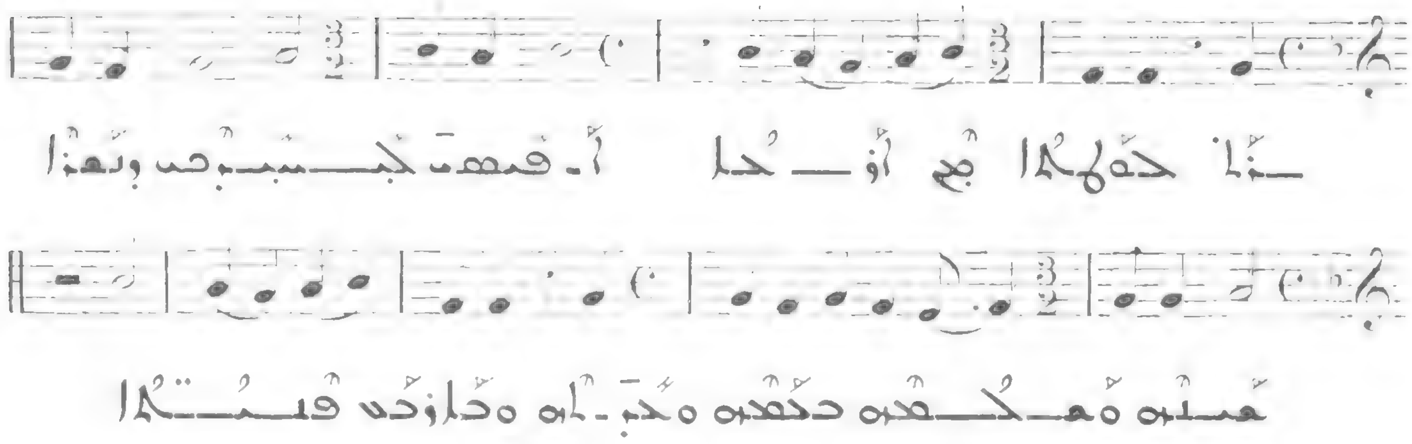


ܚ 77

Allegro molto

V



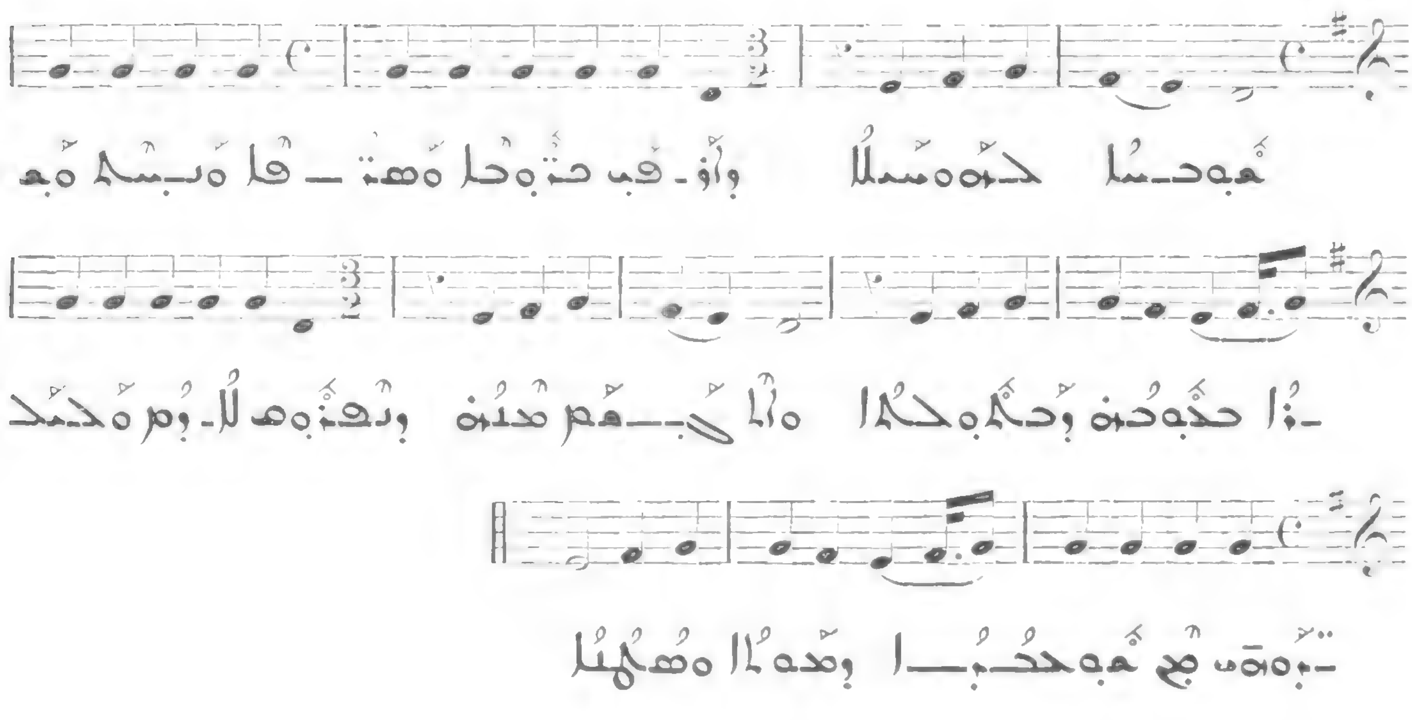


ܒ

74

Allegro

II

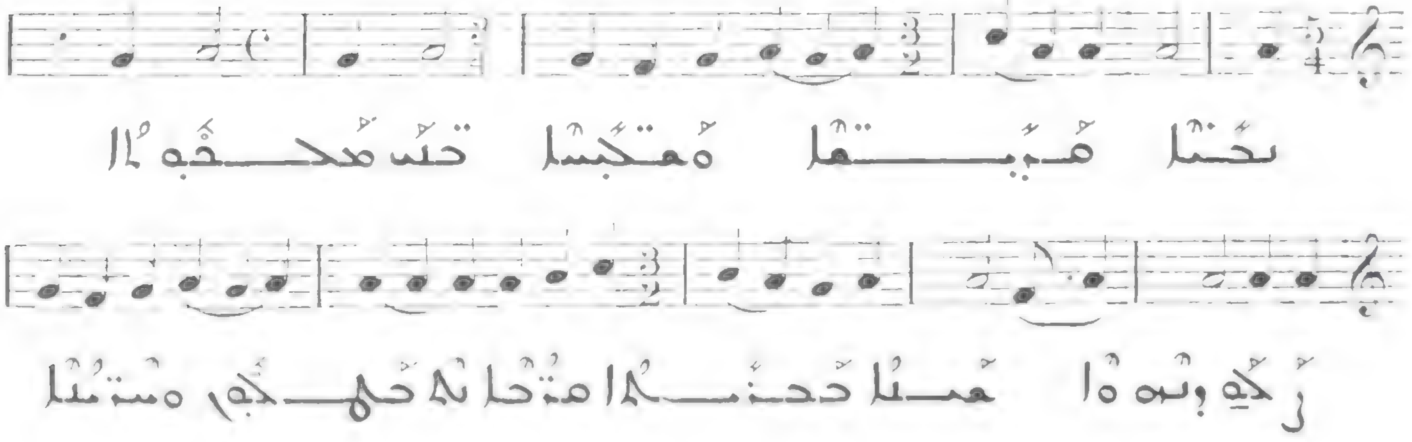


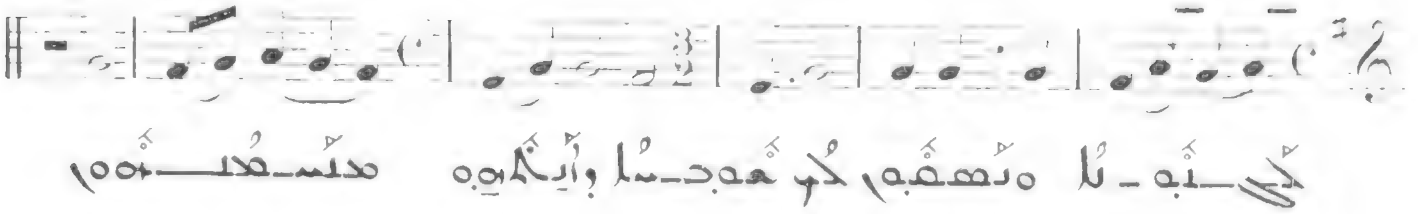
ܓ

75

All. molto

III



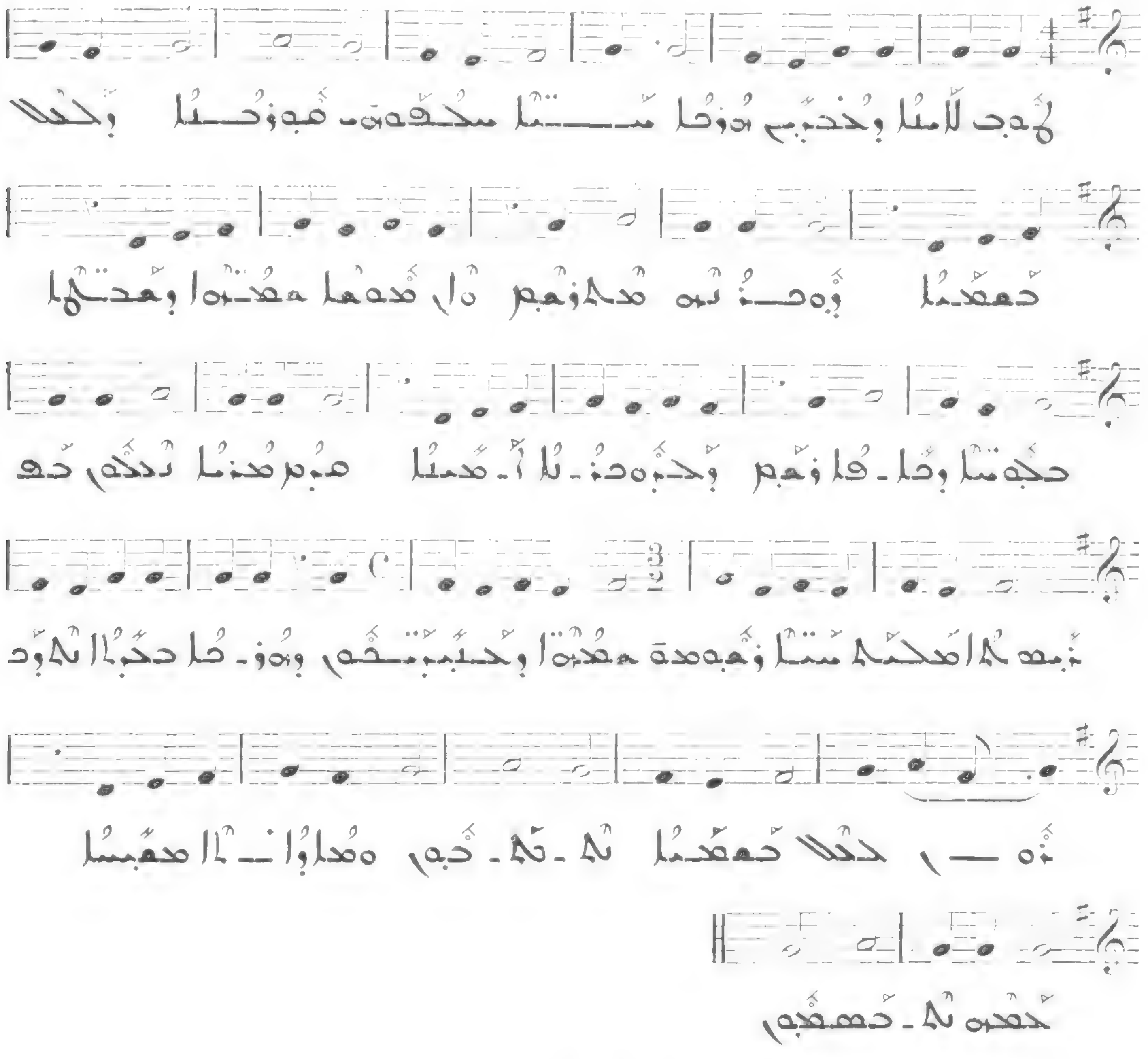


ܣ

72

Allegro moderato

VIII

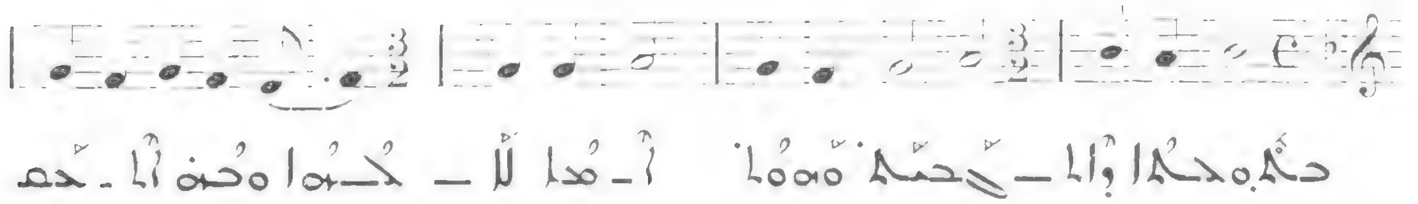


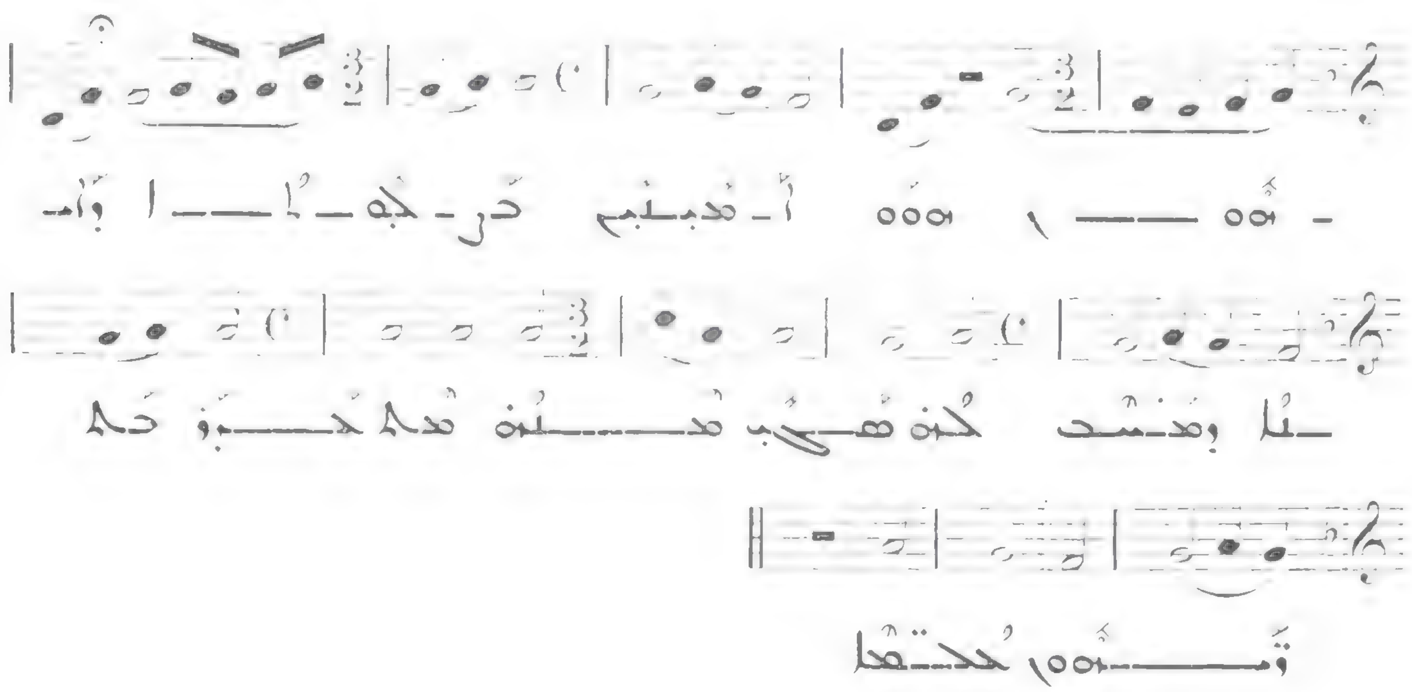
ܩܠܐ ܕܣܘܠܩܗ ܠܫܡܝܐ : ܐ

73

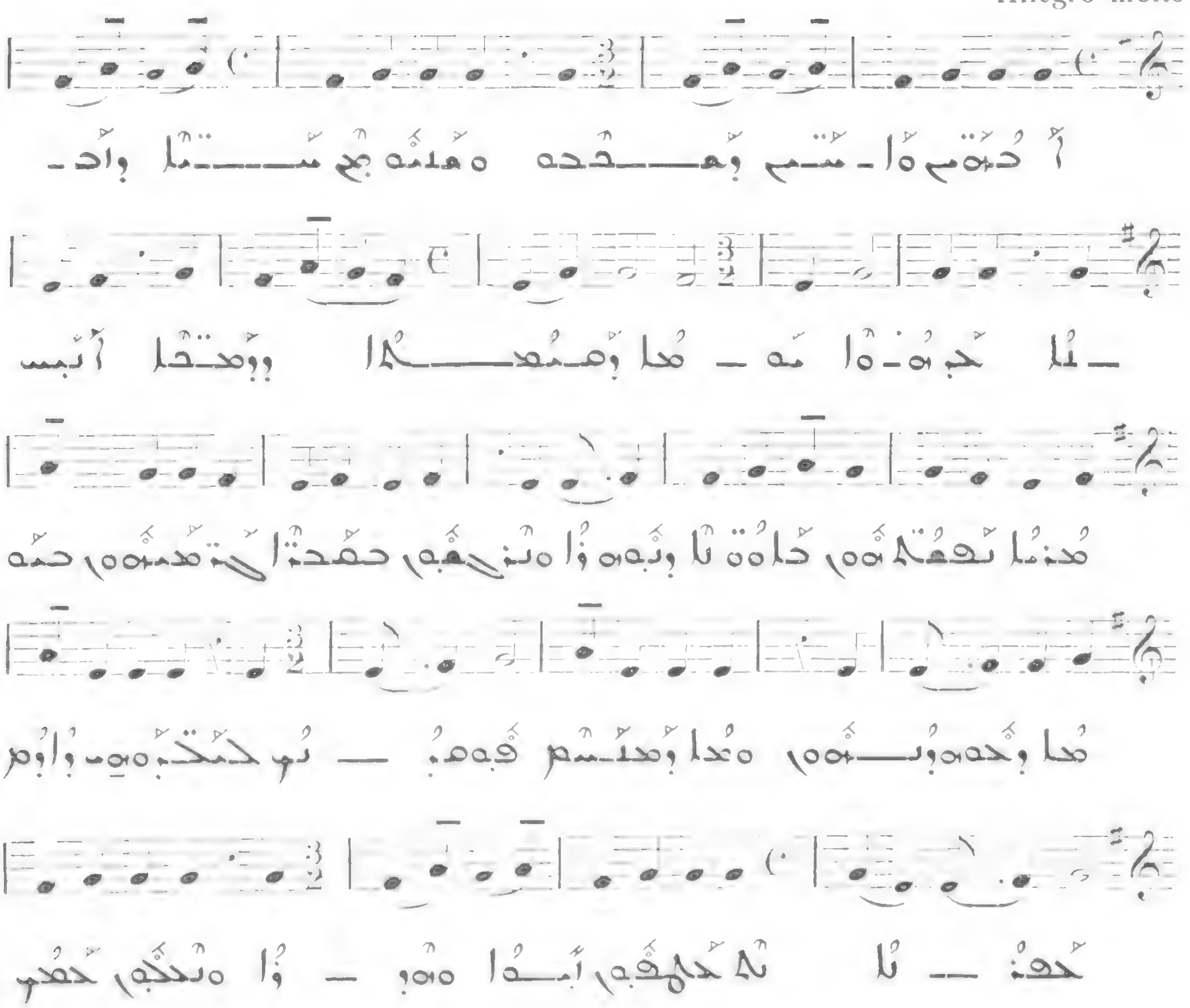
Allegro

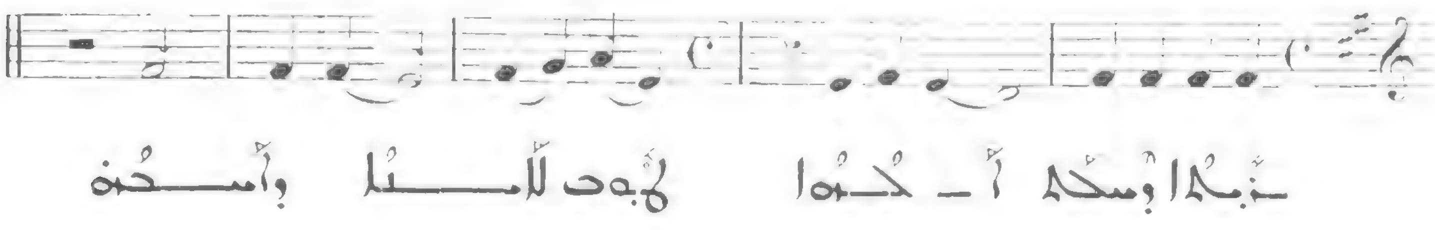
I





71



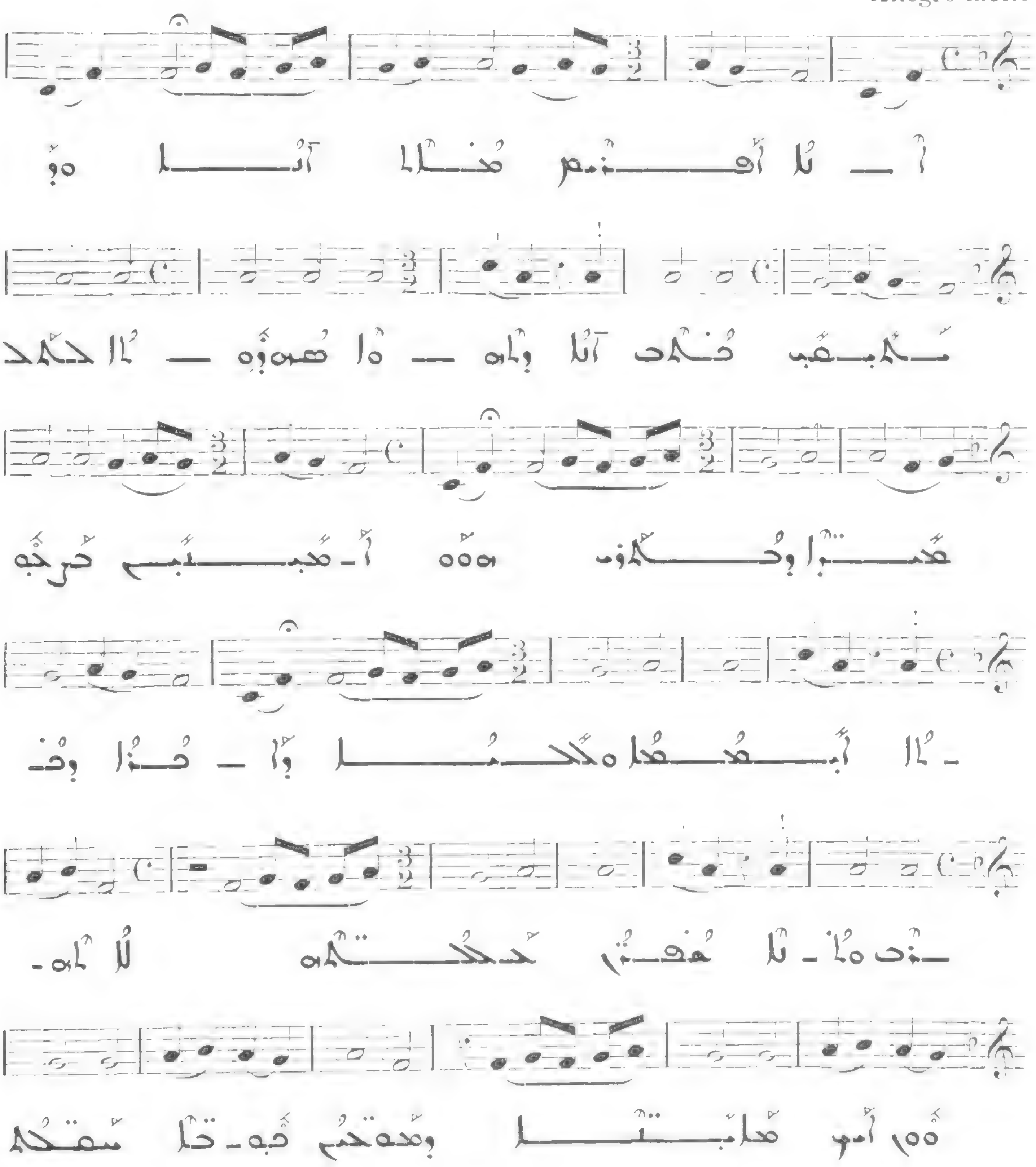


o

70

Allegro molto

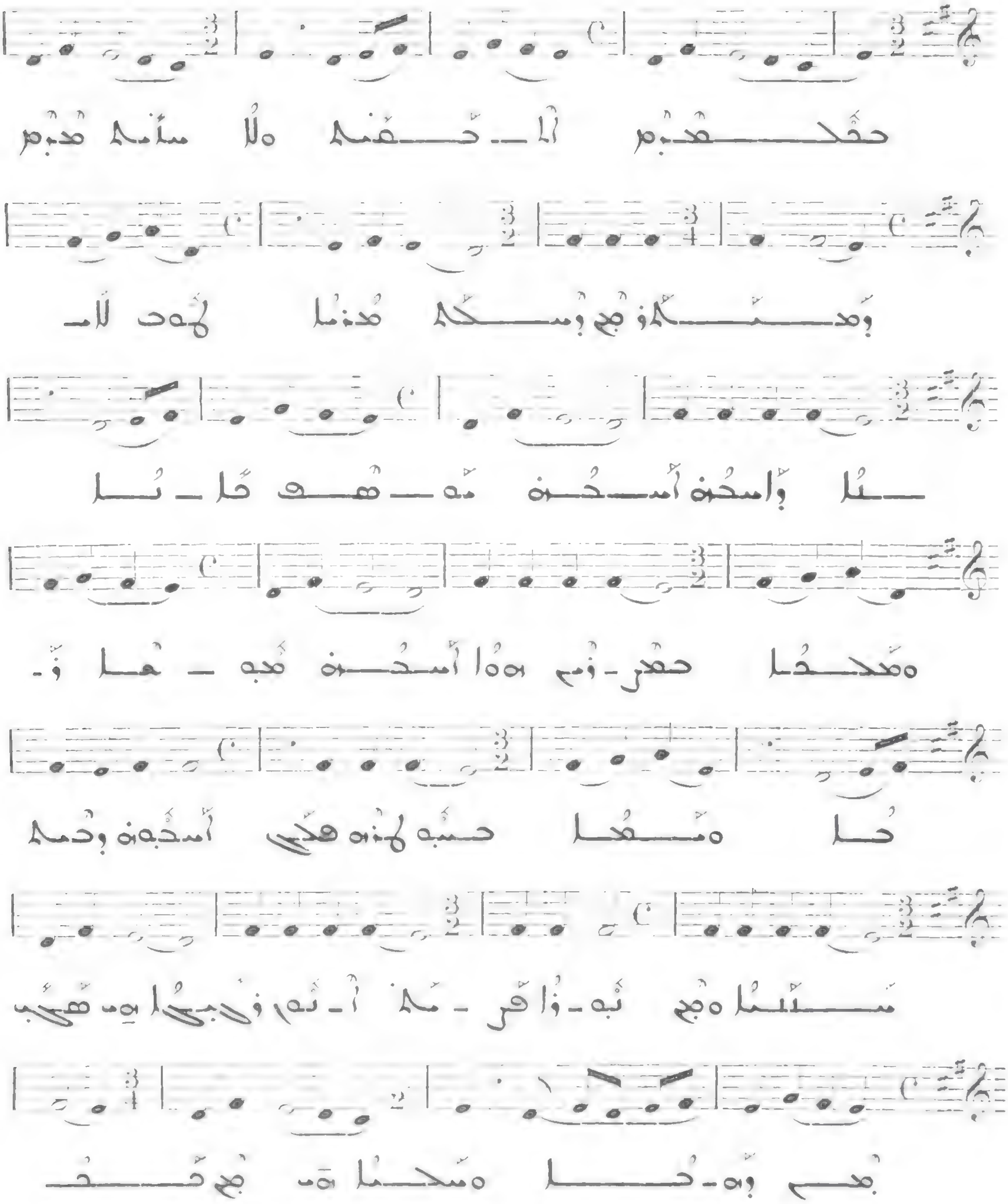
VI

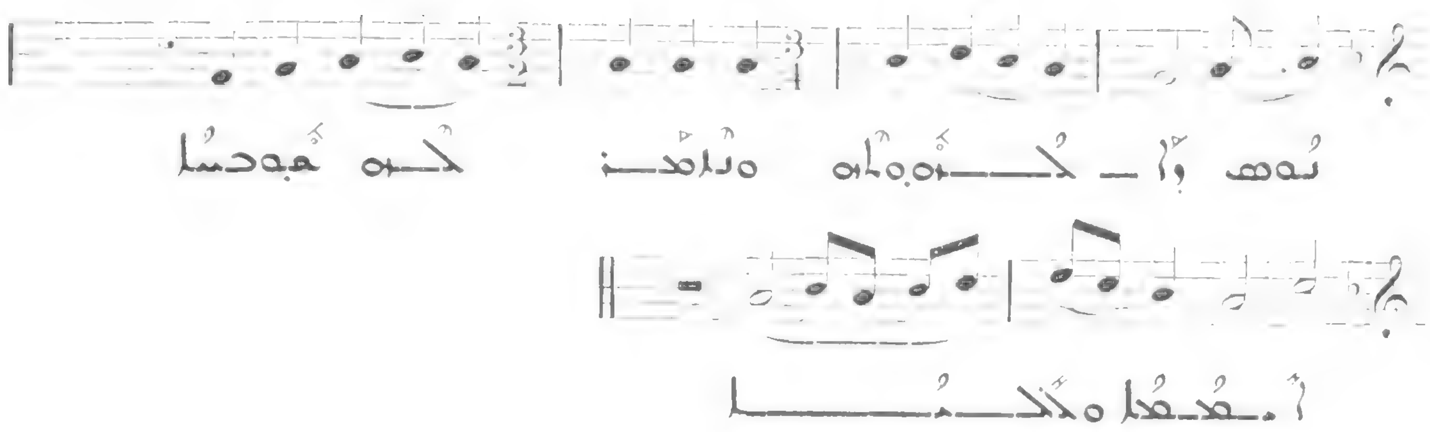


ܗ 69

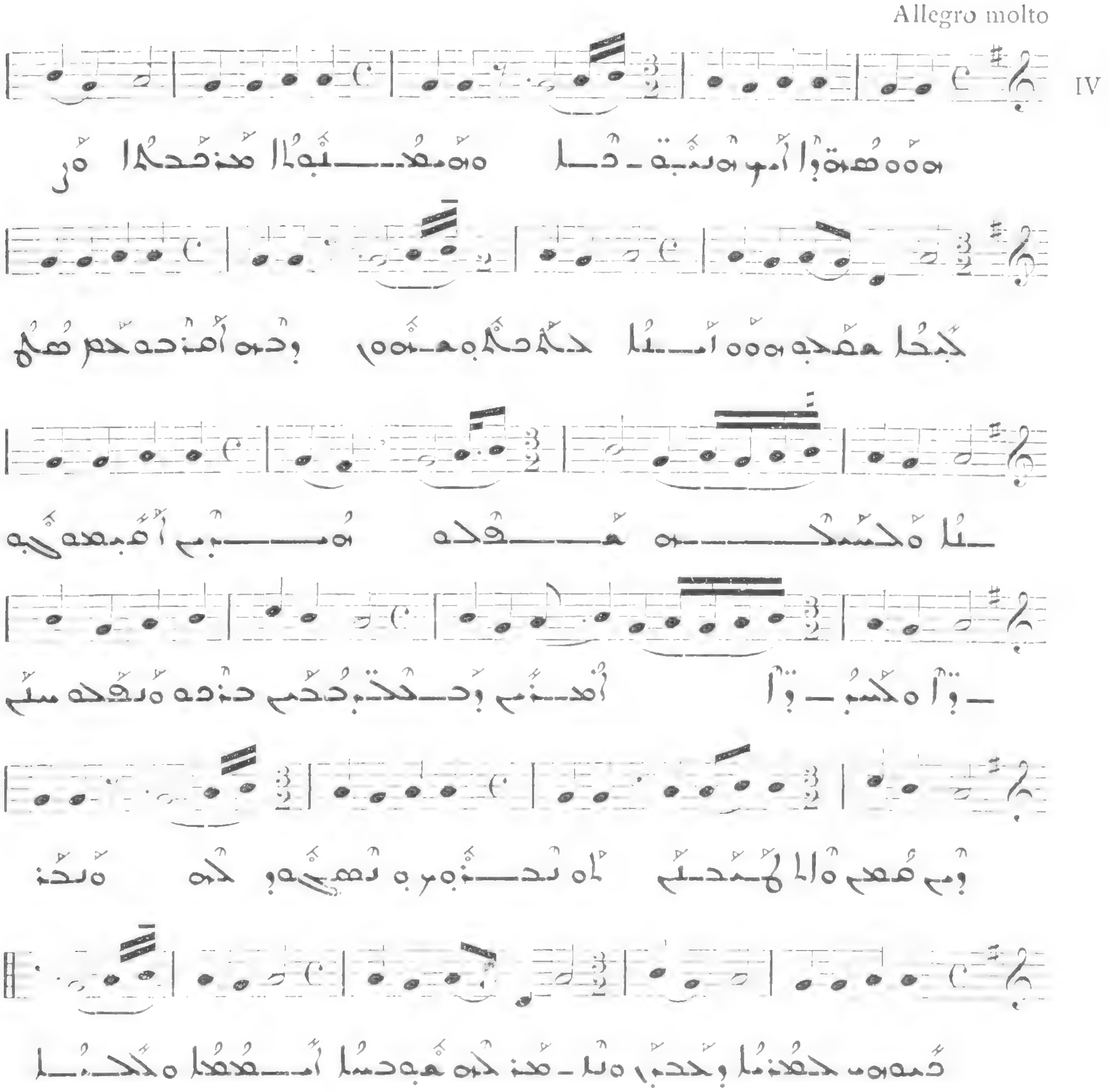
Allegro molto

V





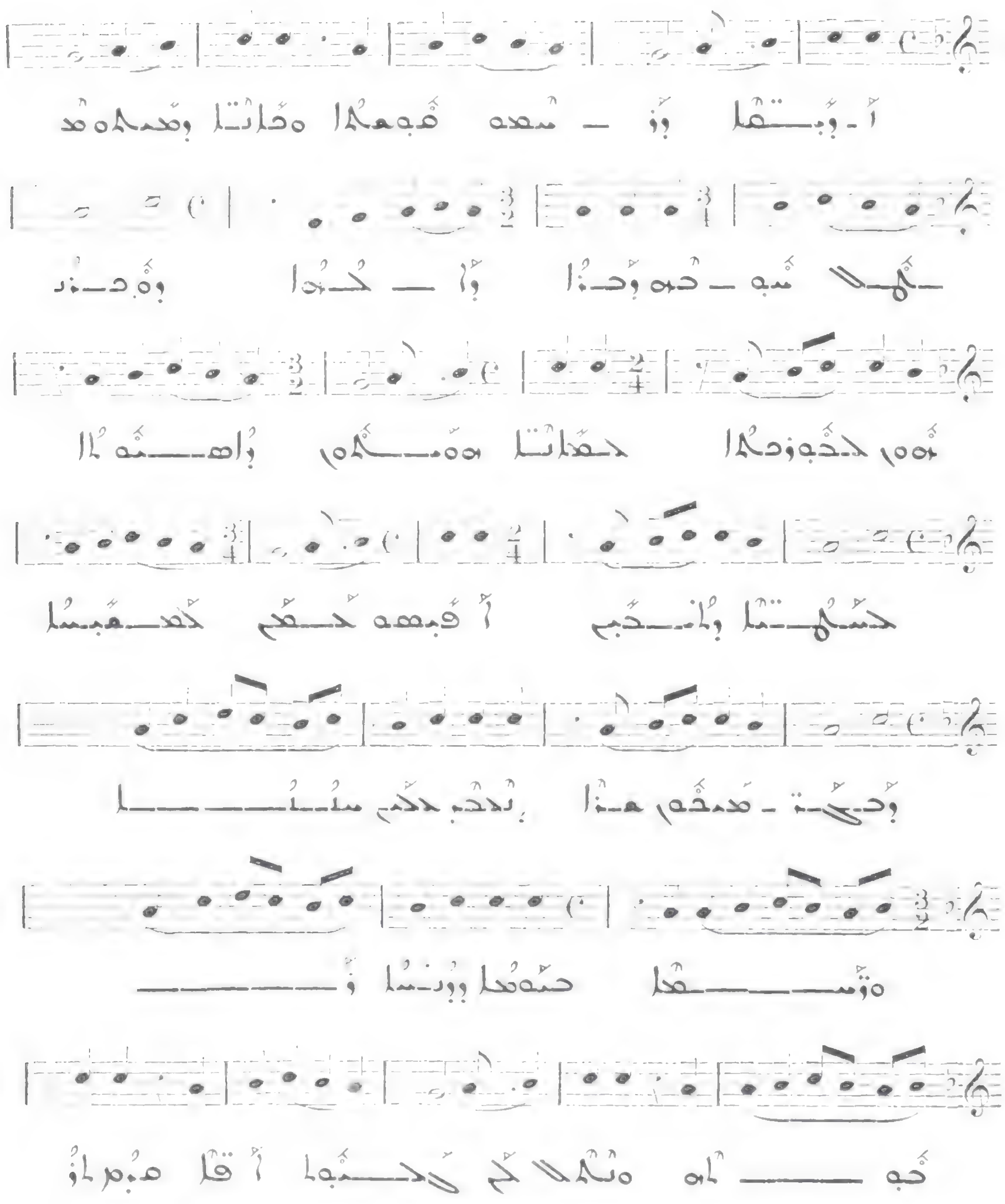
68

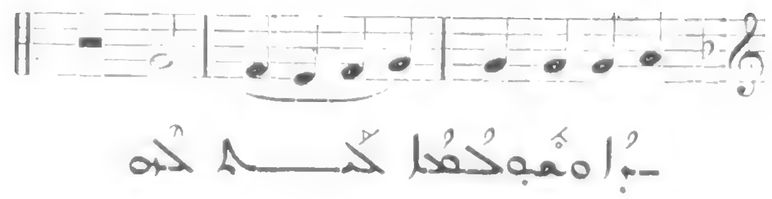


67

Allegro molto

III



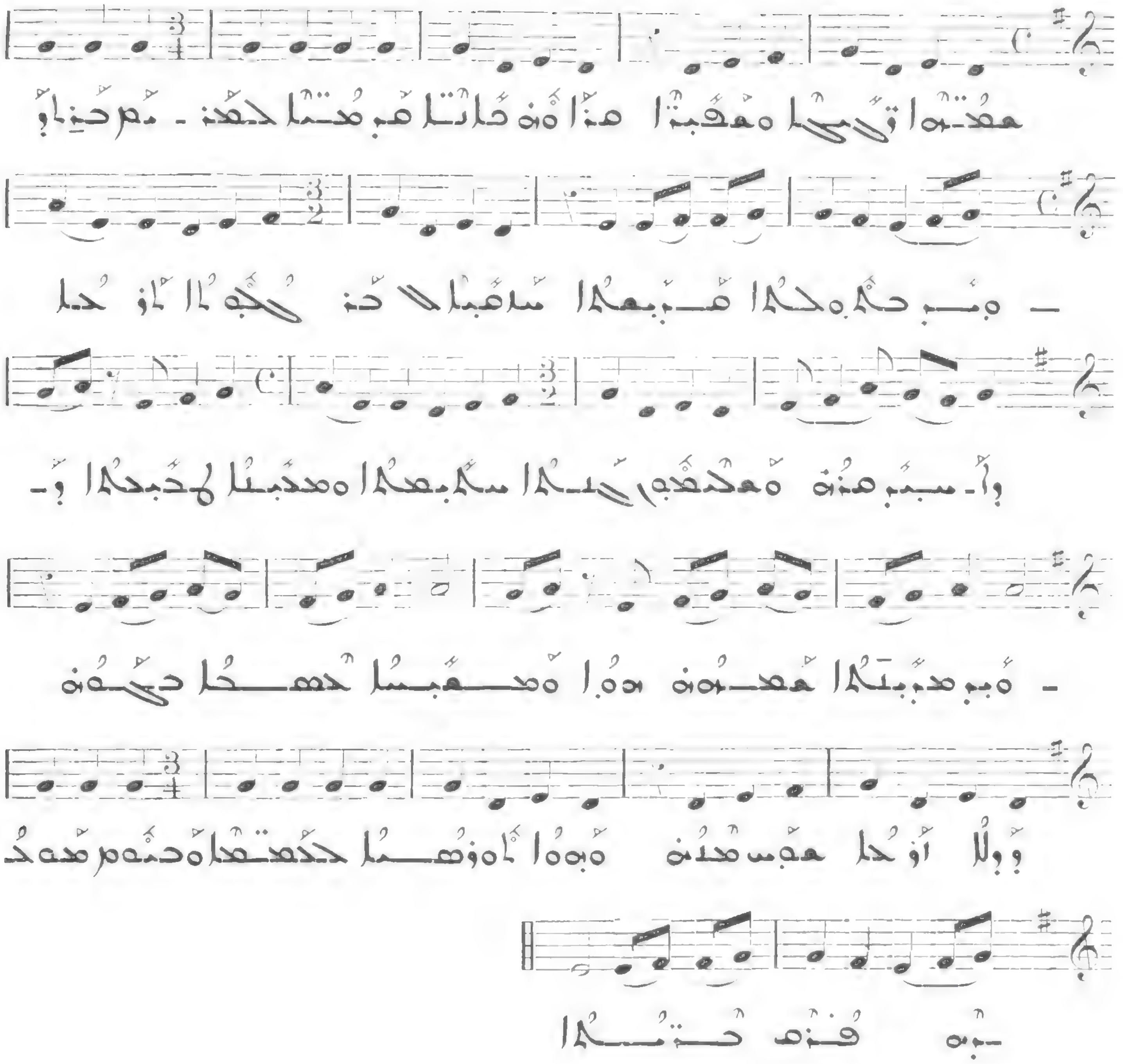


ܒ

66

Allegro

II



II

ܩܳܠܶܐ

DEUXIÈME CATÉGORIE D'HYMNES : LES "QOLÉ,,

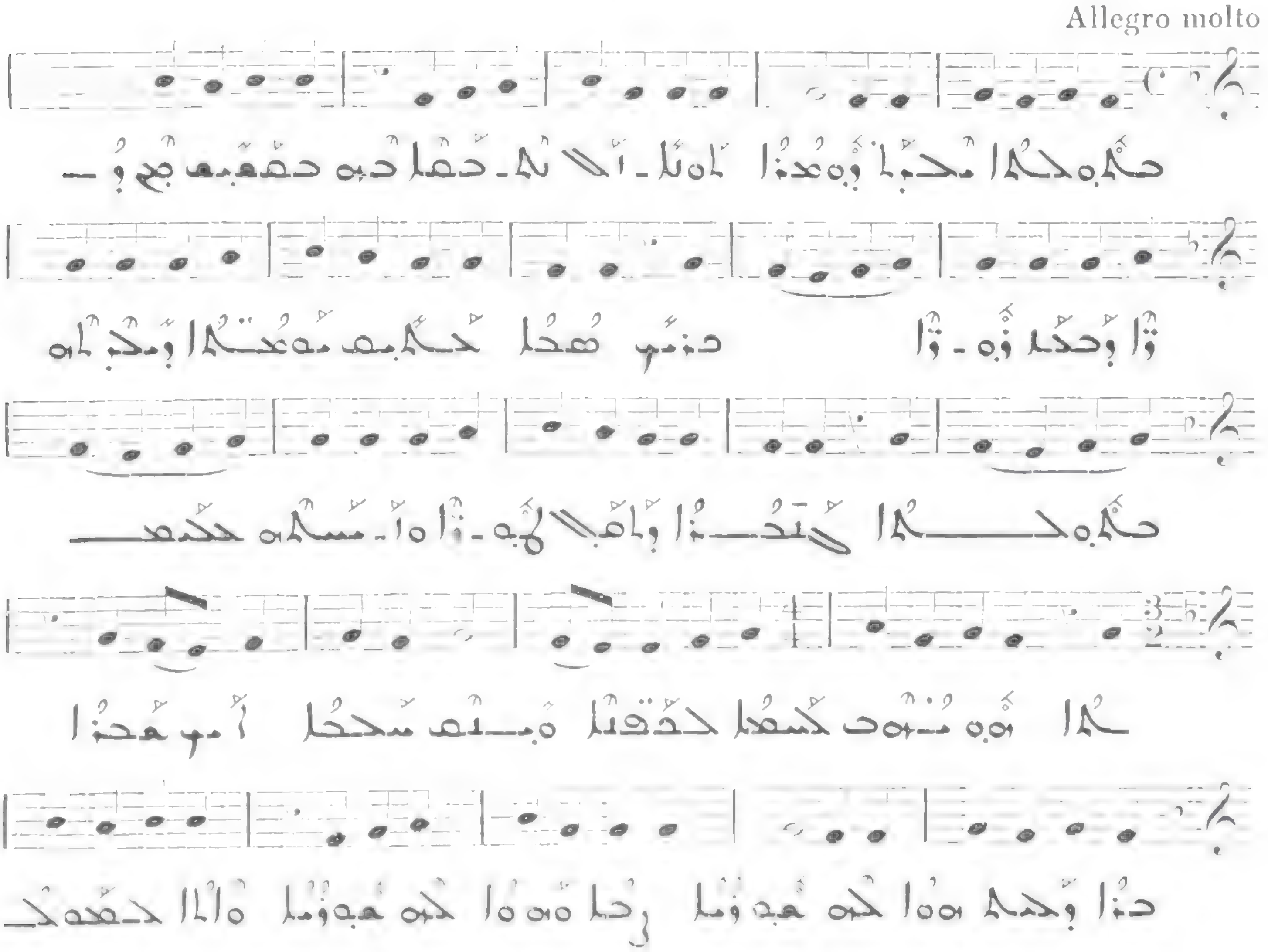
ܩܳܠܶܐ ܫܰܗܪ̈ܳܝܶܐ

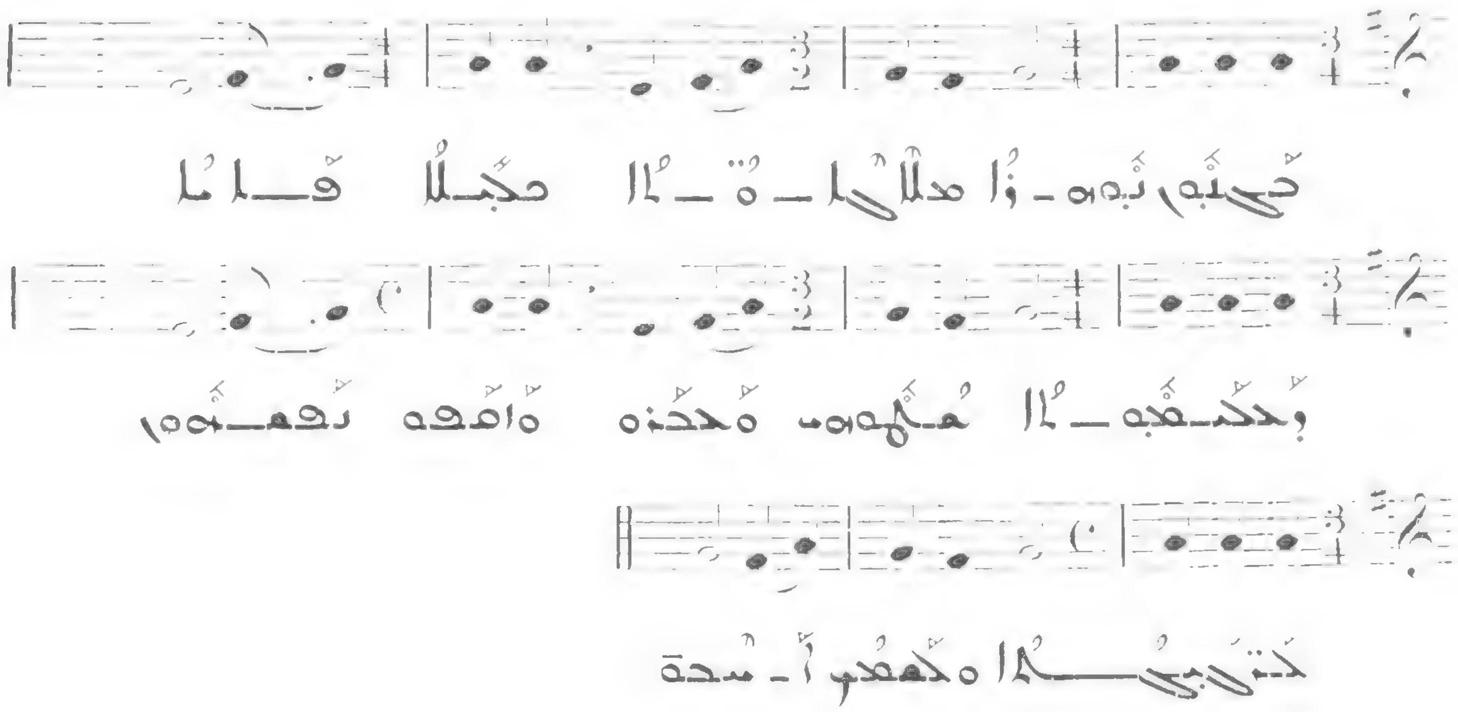
1° « LES QOLÉ CHAHROYÉ »

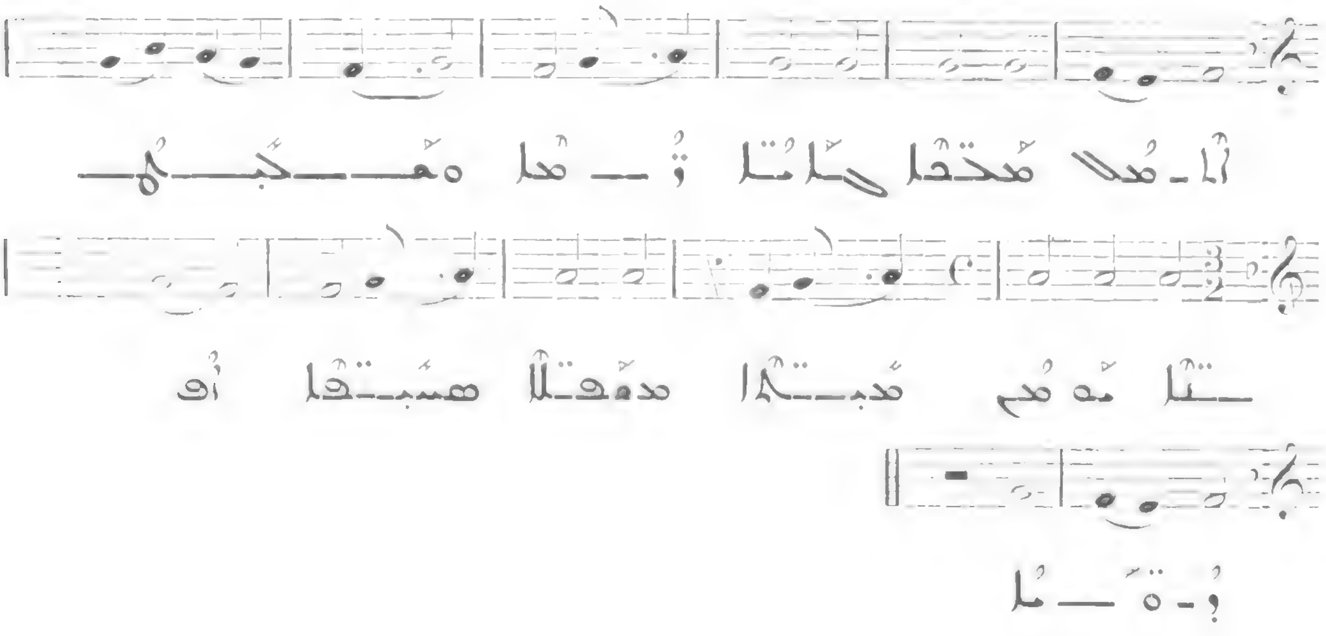
ܩܳܠܳܐ ܕܥܶܐܕܥܺܐܕ̈ܶܐ ܐܰܠܳܗܳܝܶܐ

65

ܐ



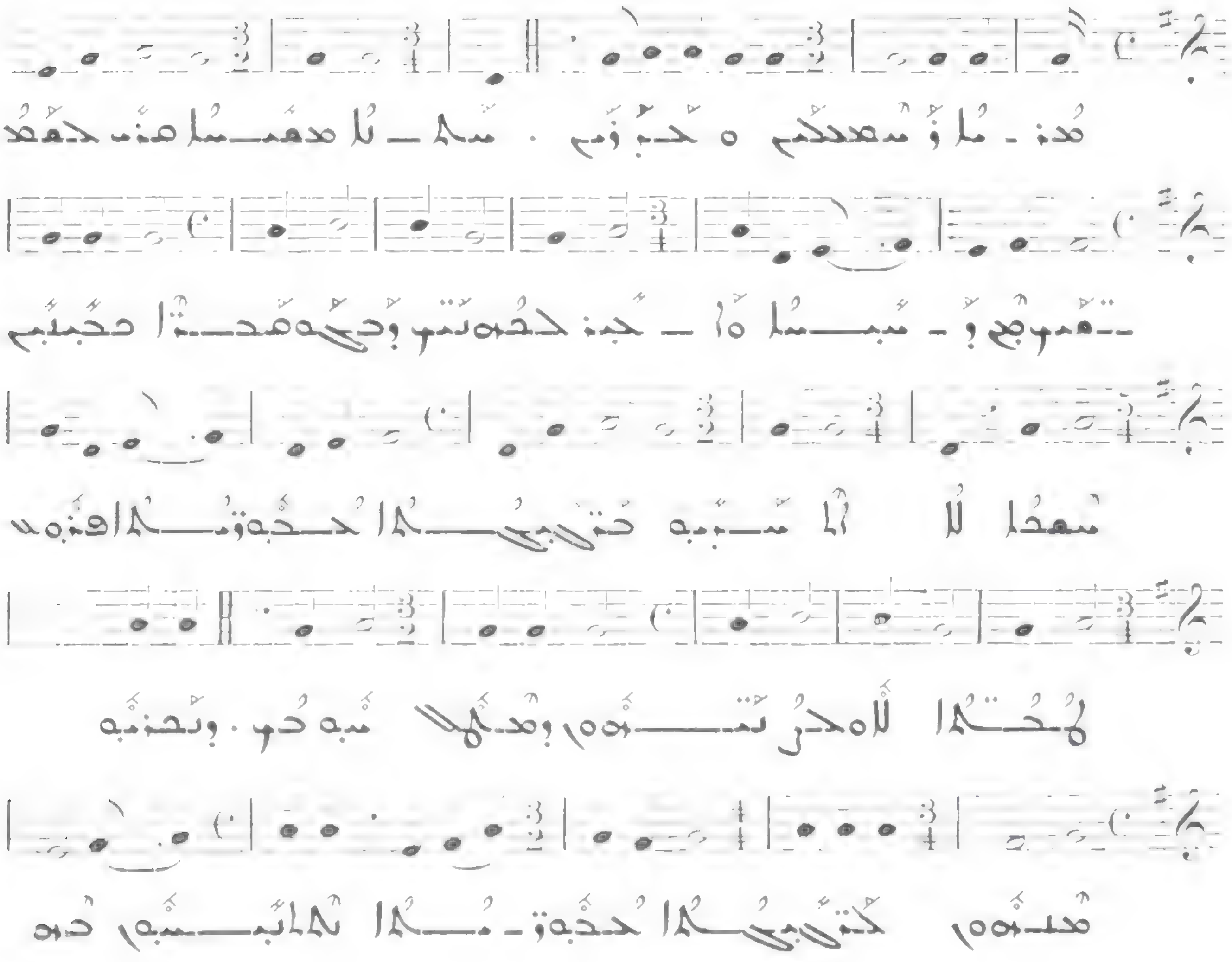


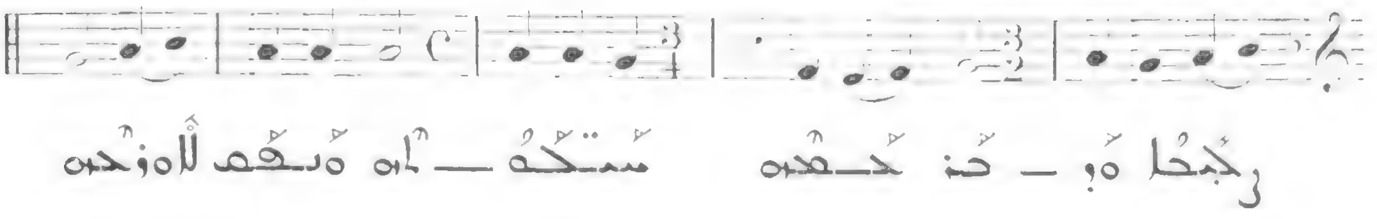


64 ܟܝܢܐ ܡܫܘܫܠܡܐ ܕܙܘܪܐ ܕܫܡܝܐ

All. moderato

VIII

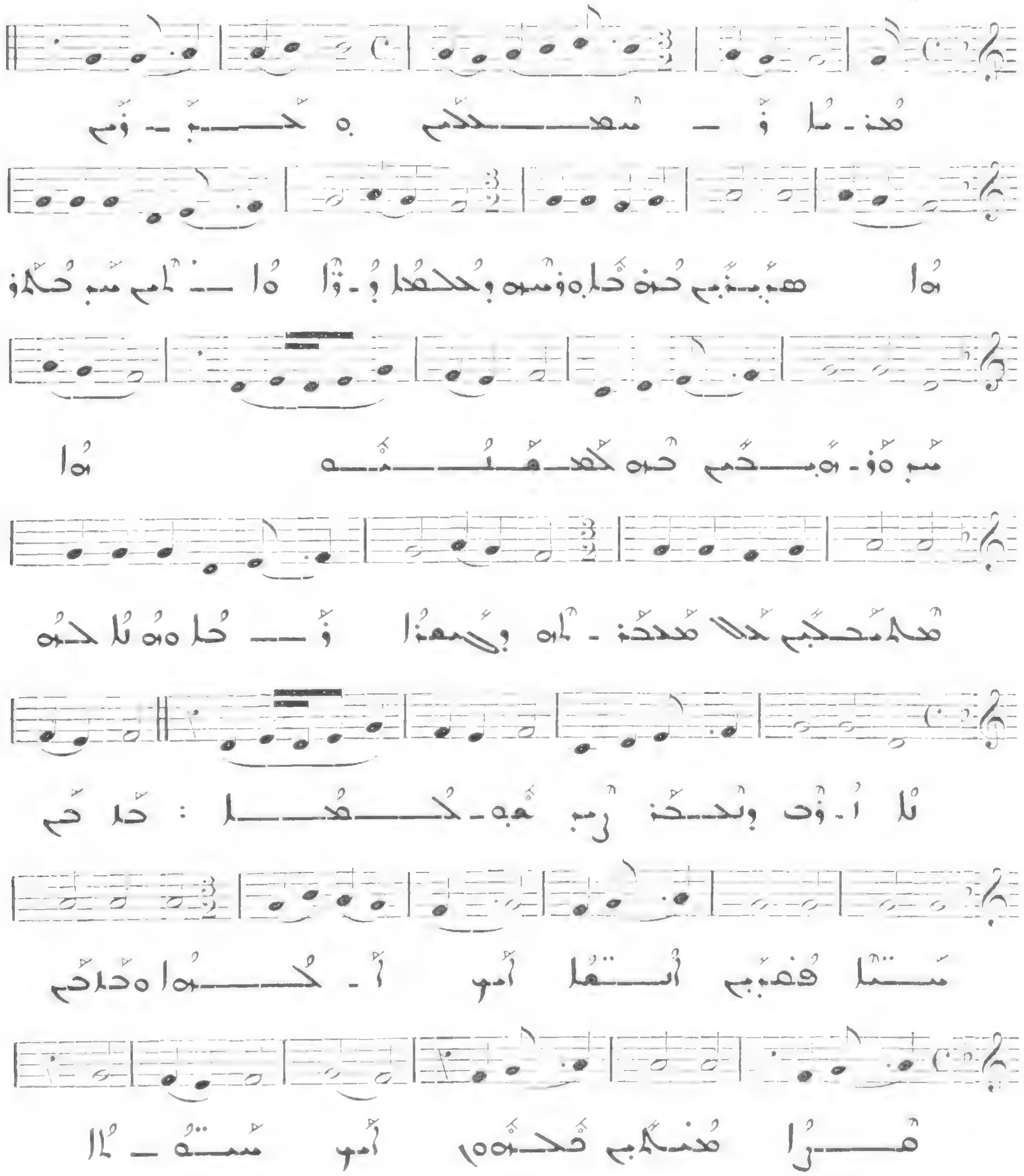




63 ܒܥܘܬܐ ܡܫܒܚܢܝܬܐ ܕܪܡܫܐ ܕܫܒܬܐ

Allegro molto

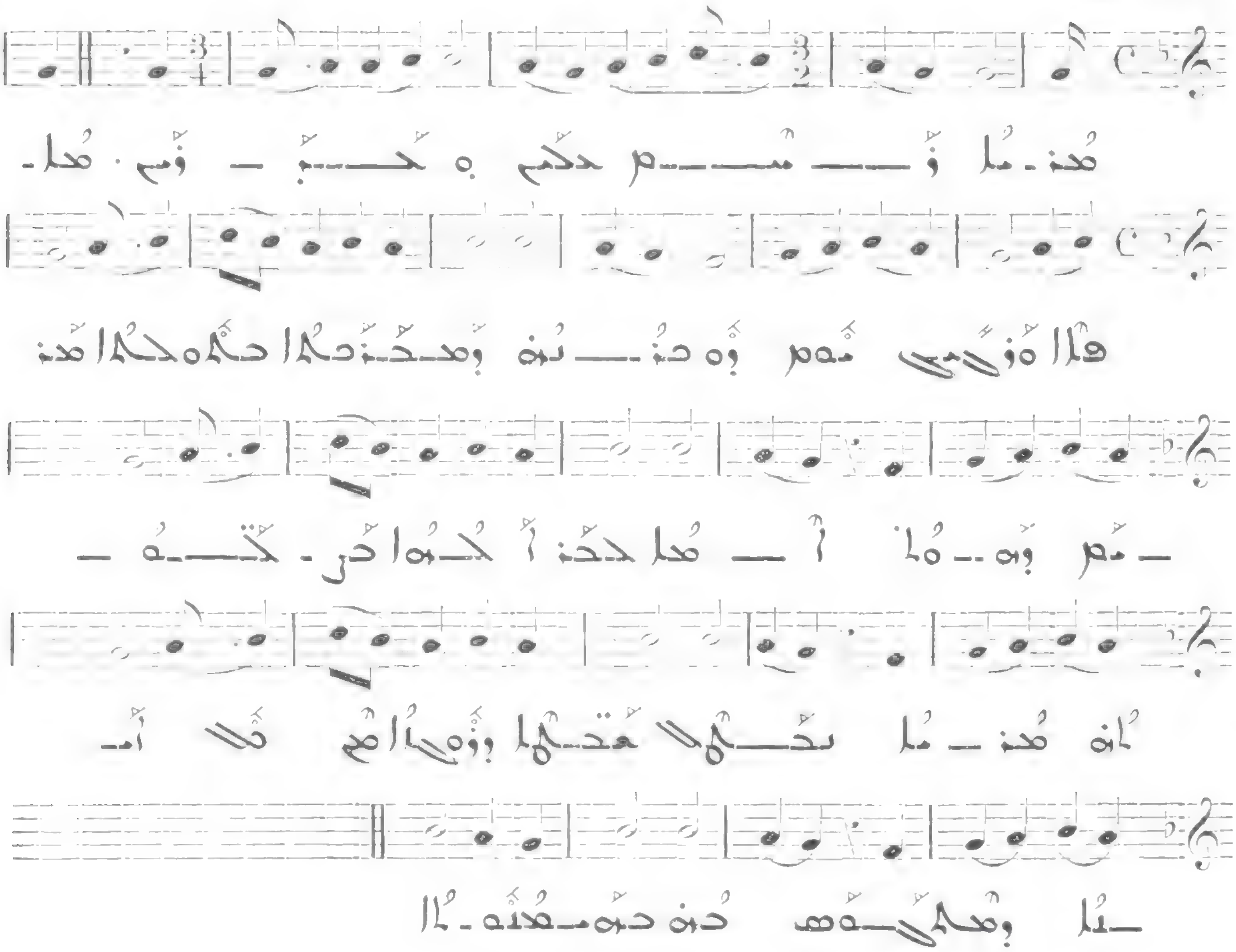
1



61 ܒܥܘܬܐ ܡܫܘܒܚܬܐ ܕܪܡܫܐ ܕܥܪܘܒܬܐ

All. molto

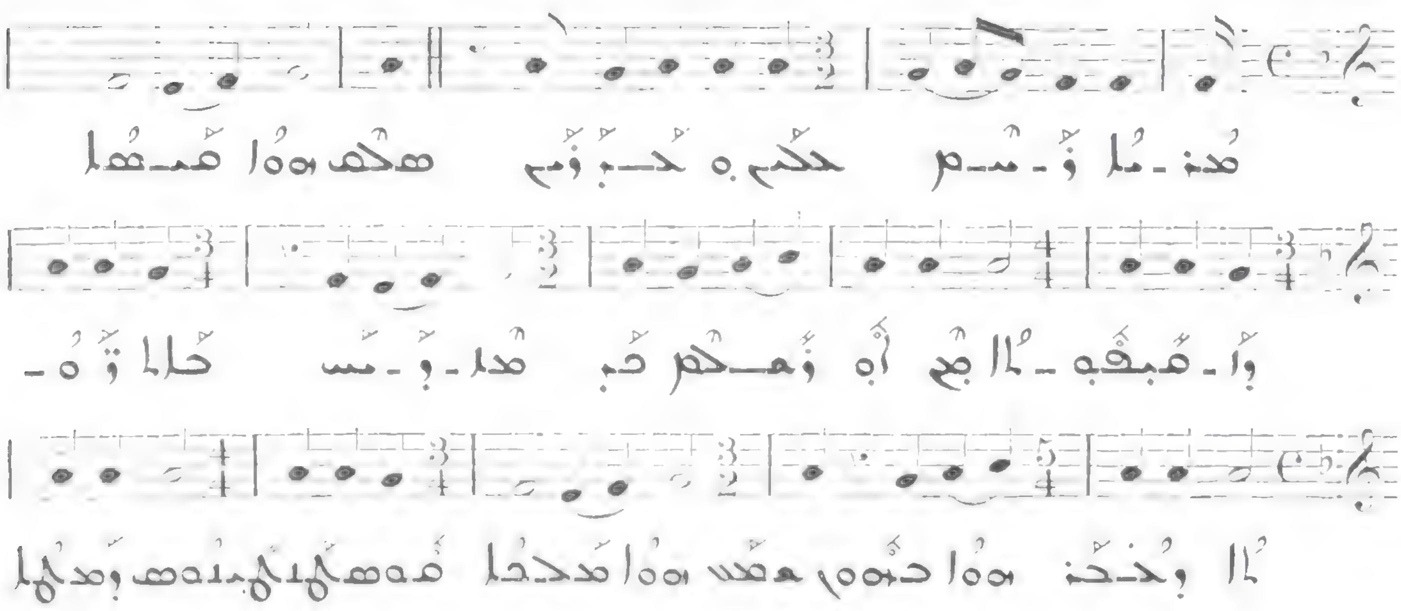
I



62 ܒܥܘܬܐ ܡܫܘܒܚܬܐ ܕܨܦܪܐ ܕܥܪܘܒܬܐ

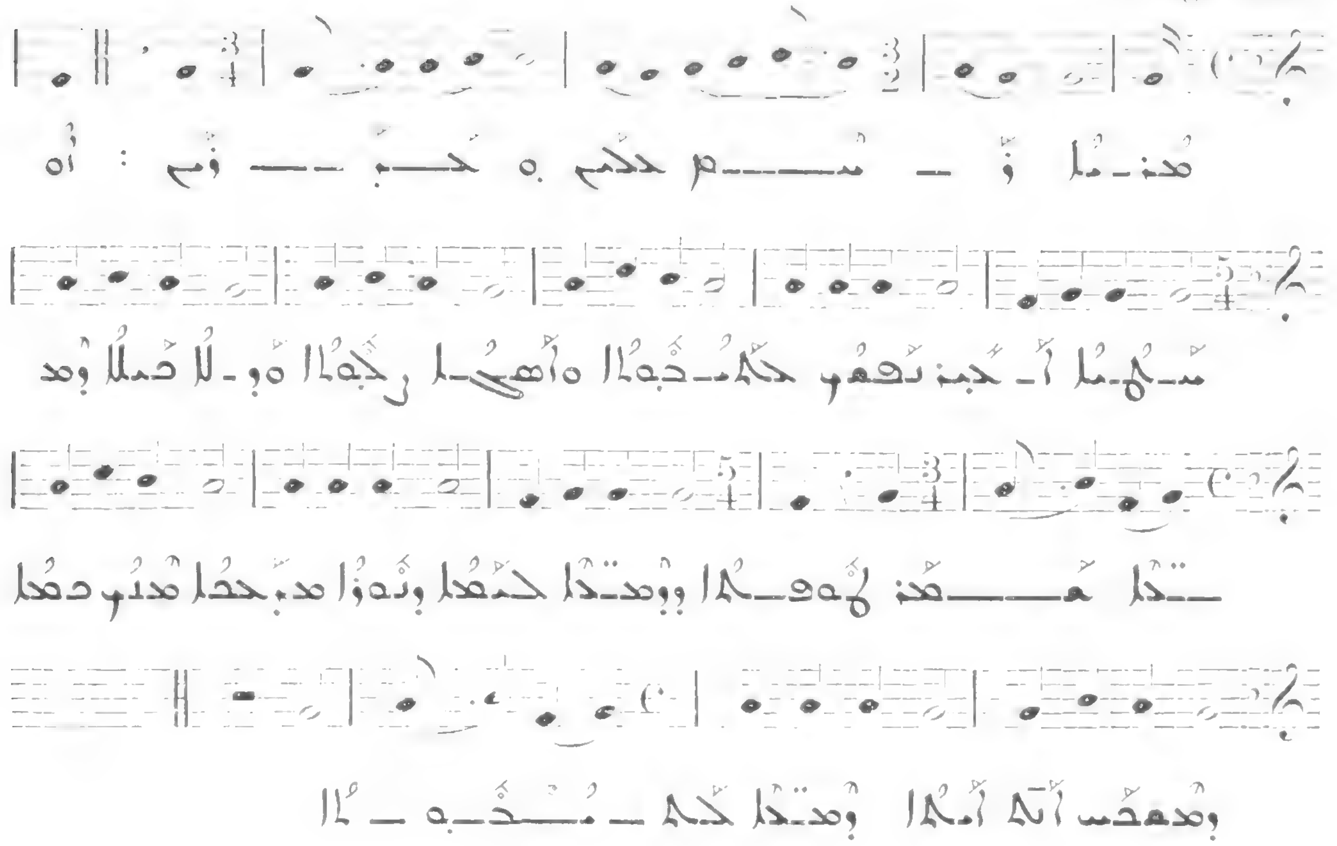
All. molto

VI



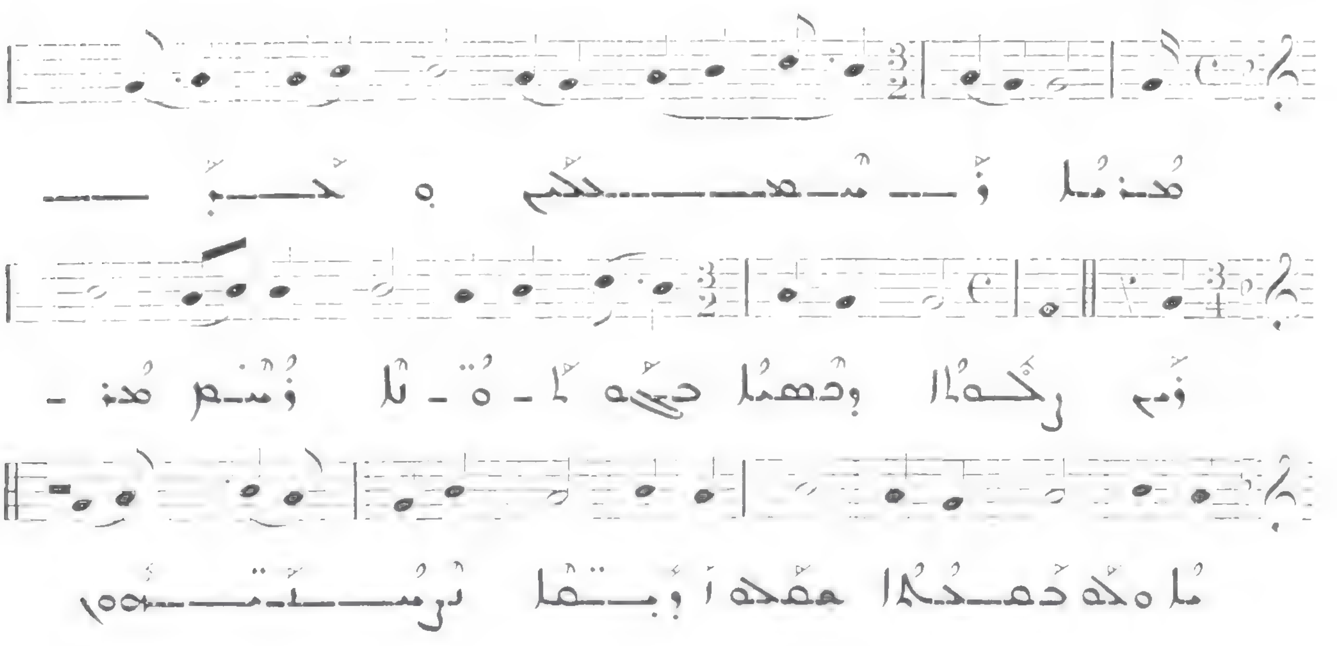
59 ܟܬܒܐ ܕܡܫܘܚܬܐ ܕܪܘܡܐ ܘܫܡܝܐ [illegible]

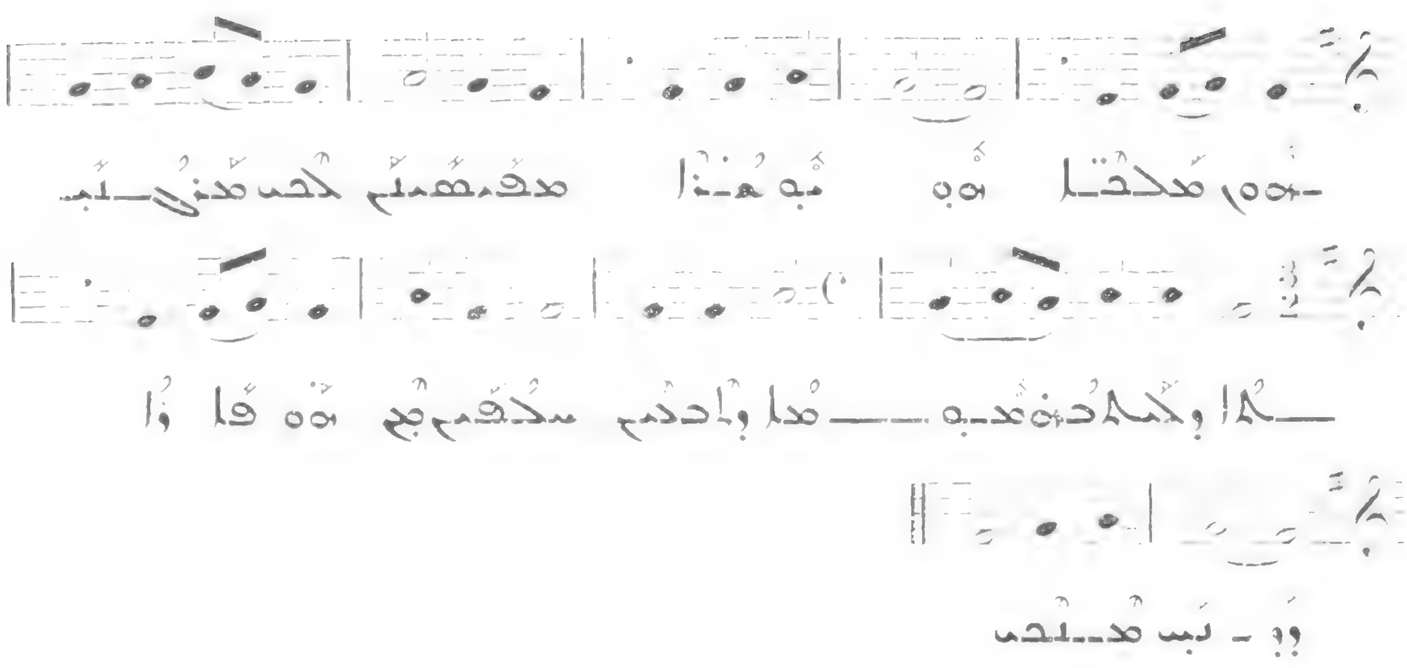
Allegro molto



60 ܟܬܒܐ ܕܡܫܘܚܬܐ ܕܪ̈ܘܚܐ ܘܫܡܝܐ [illegible]

Allegro molto

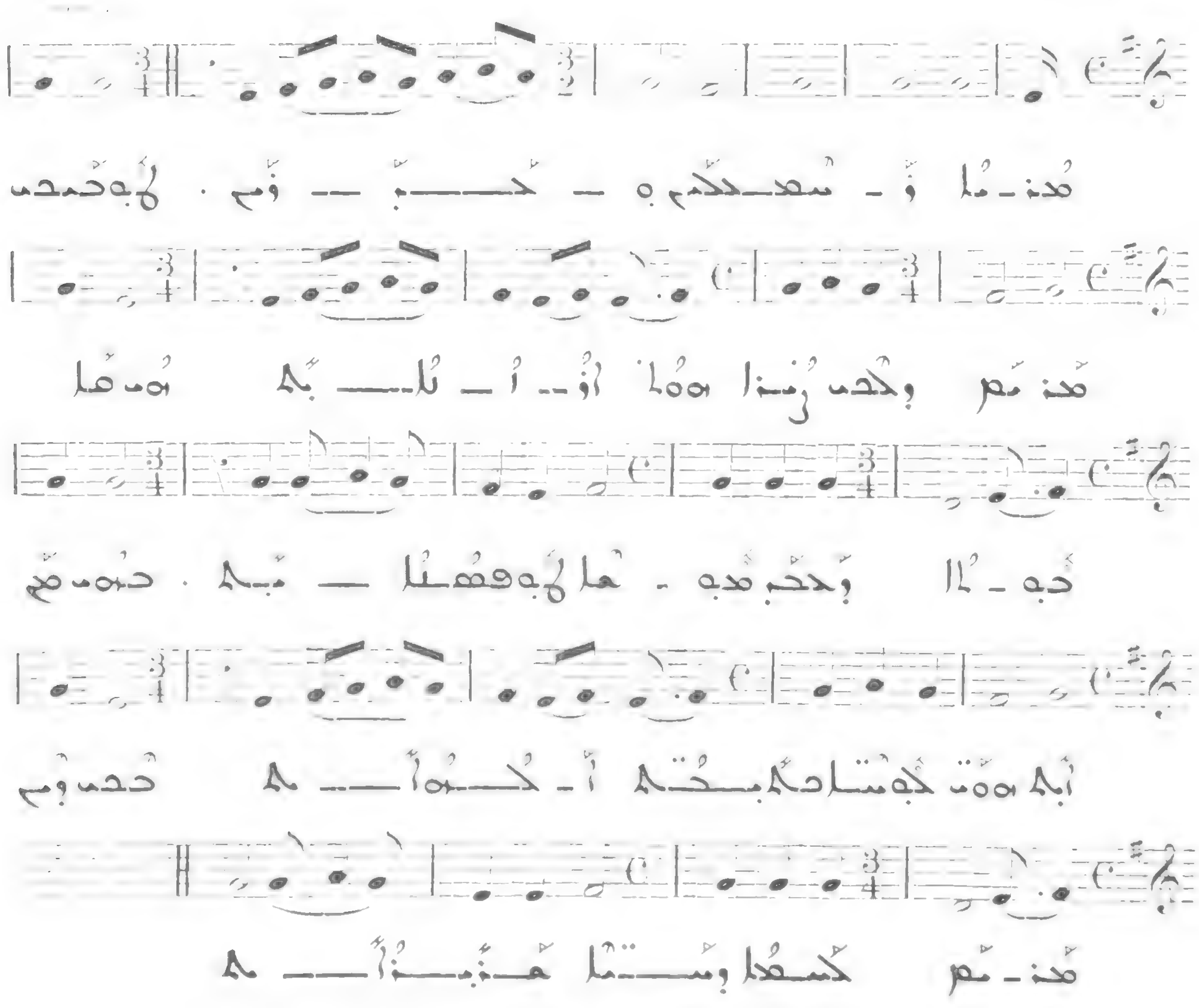


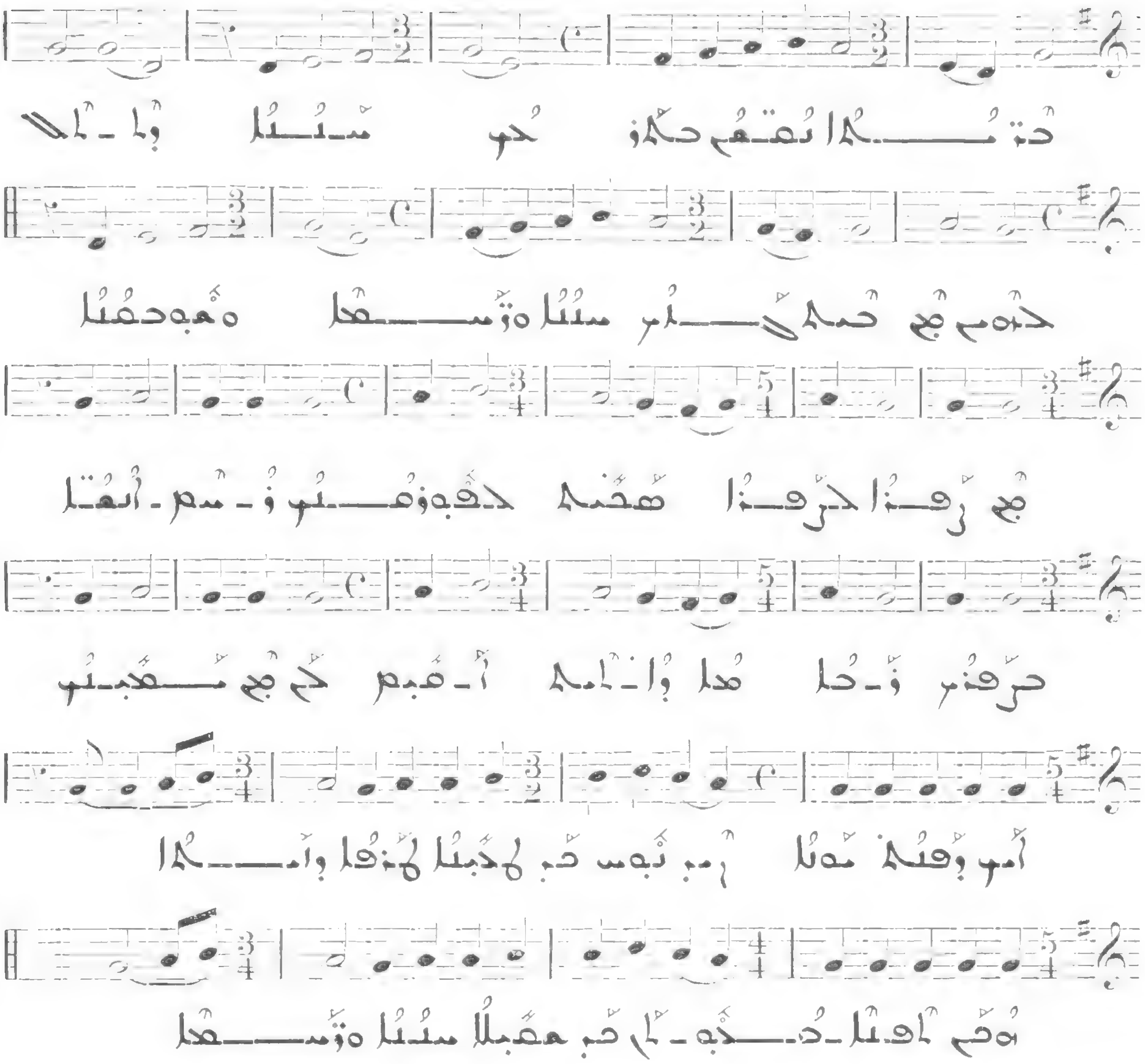


58 ܒܥܘܬܐ ܡܫܘܒܚܬܐ ܕܪ̈ܦܢܐ ܕܐܘܪܚܐ ܒܫܒܬܐ

Allegro molto

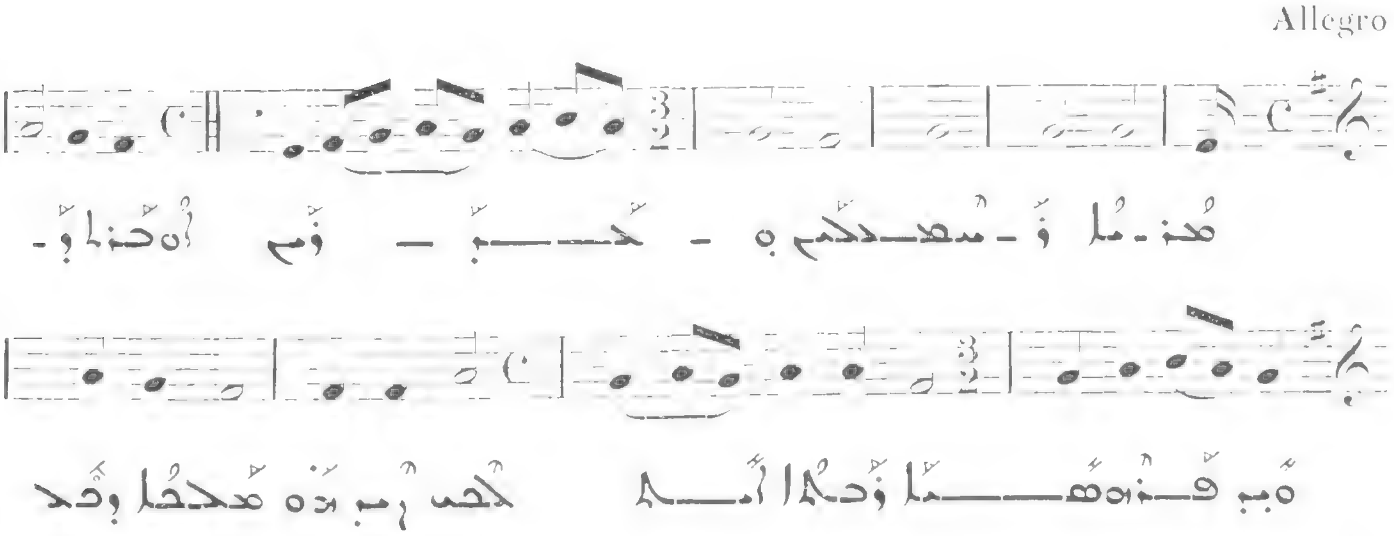
VII

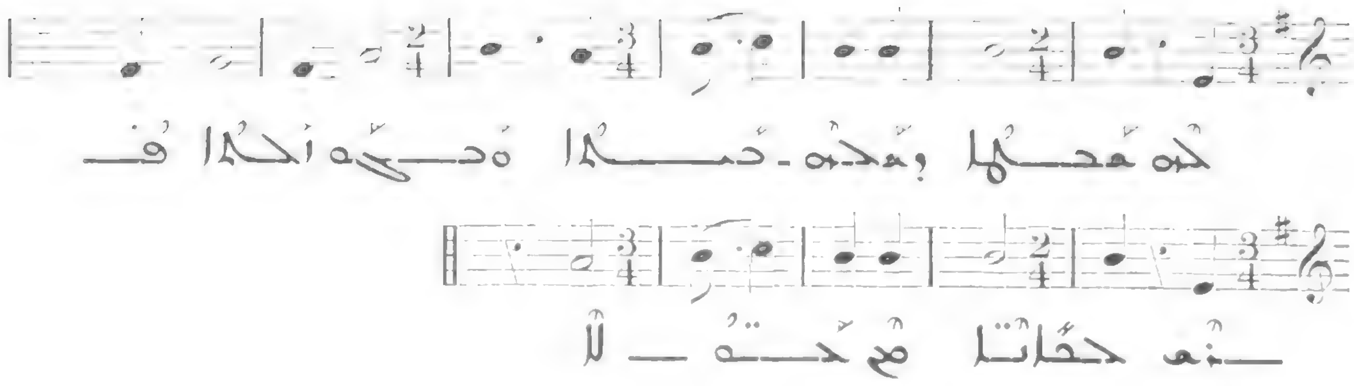




57 ܓܘܡܨܐ ܕܟܘܒܐ ܡܫܒܚܢܘܬܐ ܕܢܚܡܐ ܘܐܘܪܚܐ ܕܫܡܝܐ

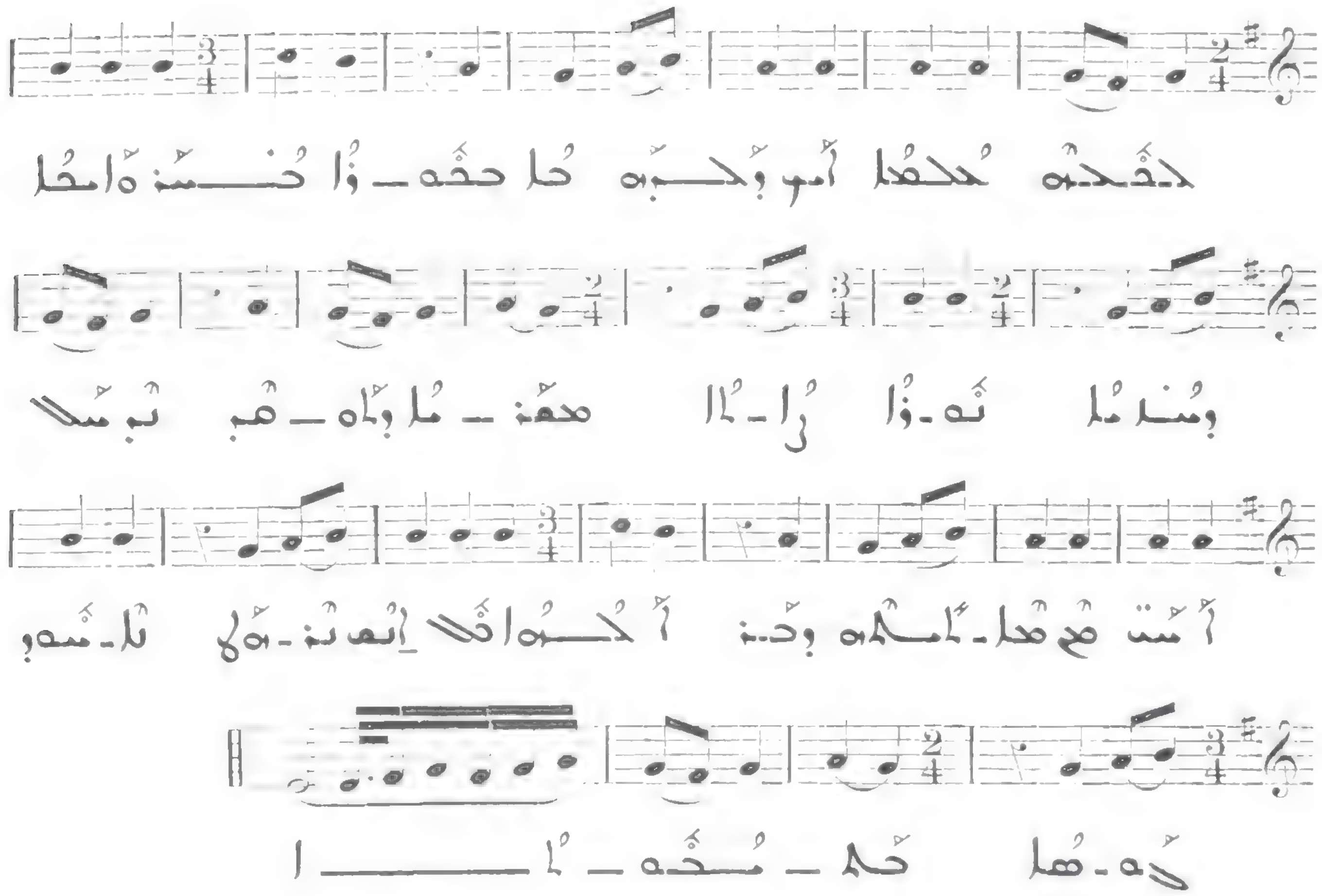
VII





55

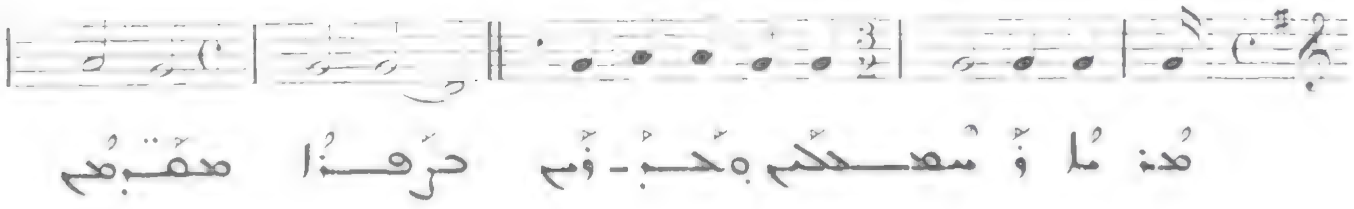
Allegro moderato



56

Allegro

VIII

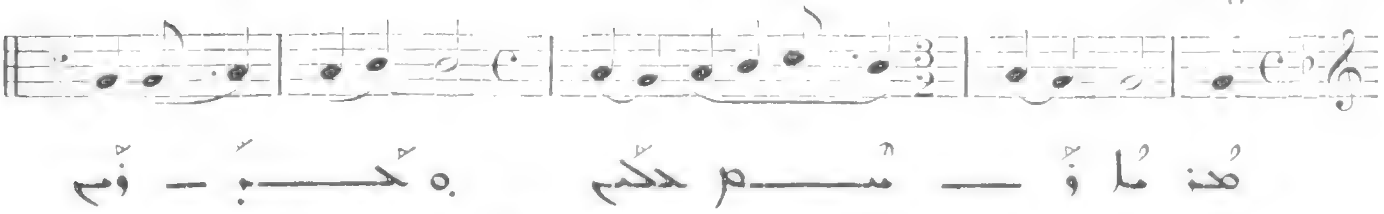


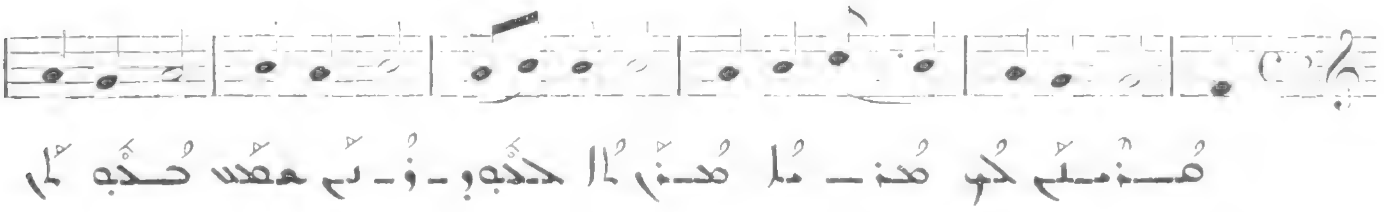
53 ܒܪܝܟܐ ܡܫܒܘܚܬܐ ܘܡܪܘܡܡܐ ܒܥܘܡܩܝܐ ܡܫܡܫܢܐ

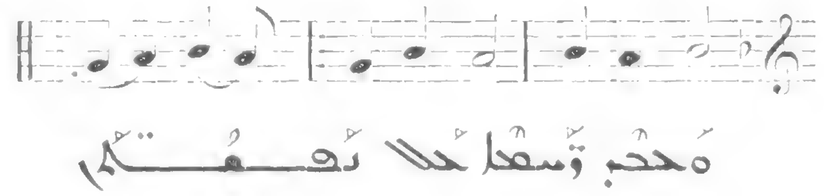
ܟܠ ܐܡܘܬܐ ܘܫܪܒܐ ܢܫܡܬܐ ܦܪܘܫܬܐ ܡܫܡܠܝܬܐ

Allegro molto

I





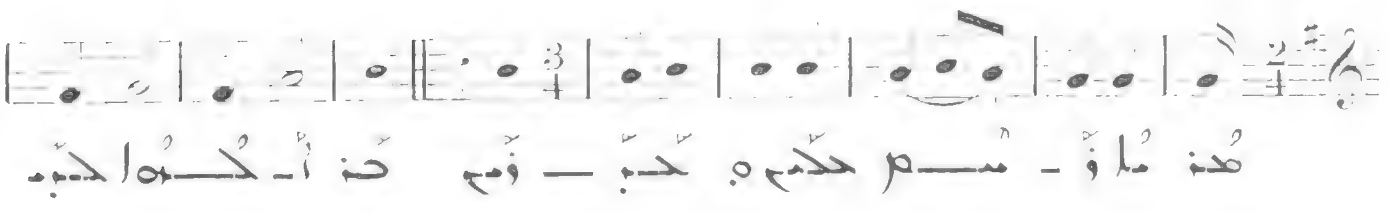


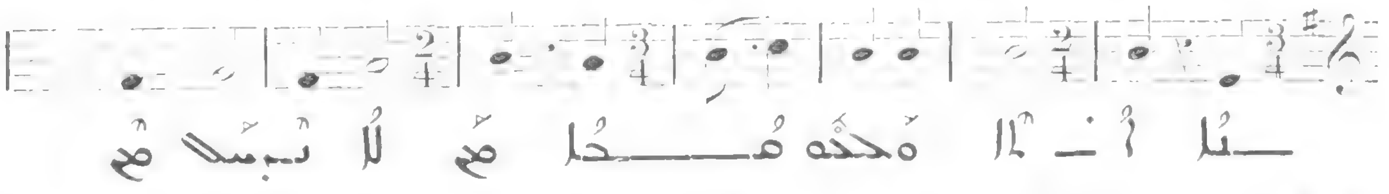
ܒܪܝܟܐ ܡܫܒܘܚܬܐ ܘܪܡܐ ܕܐܠܗܐ ܒܫܡܝܐ

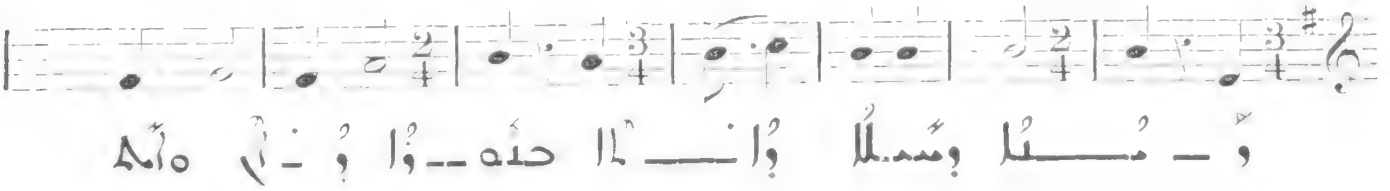
54

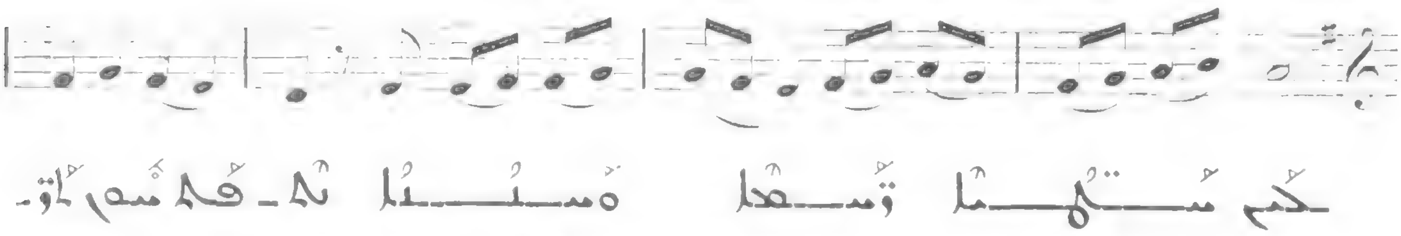
Presto

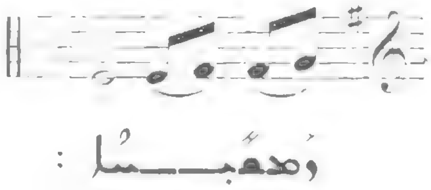
VI





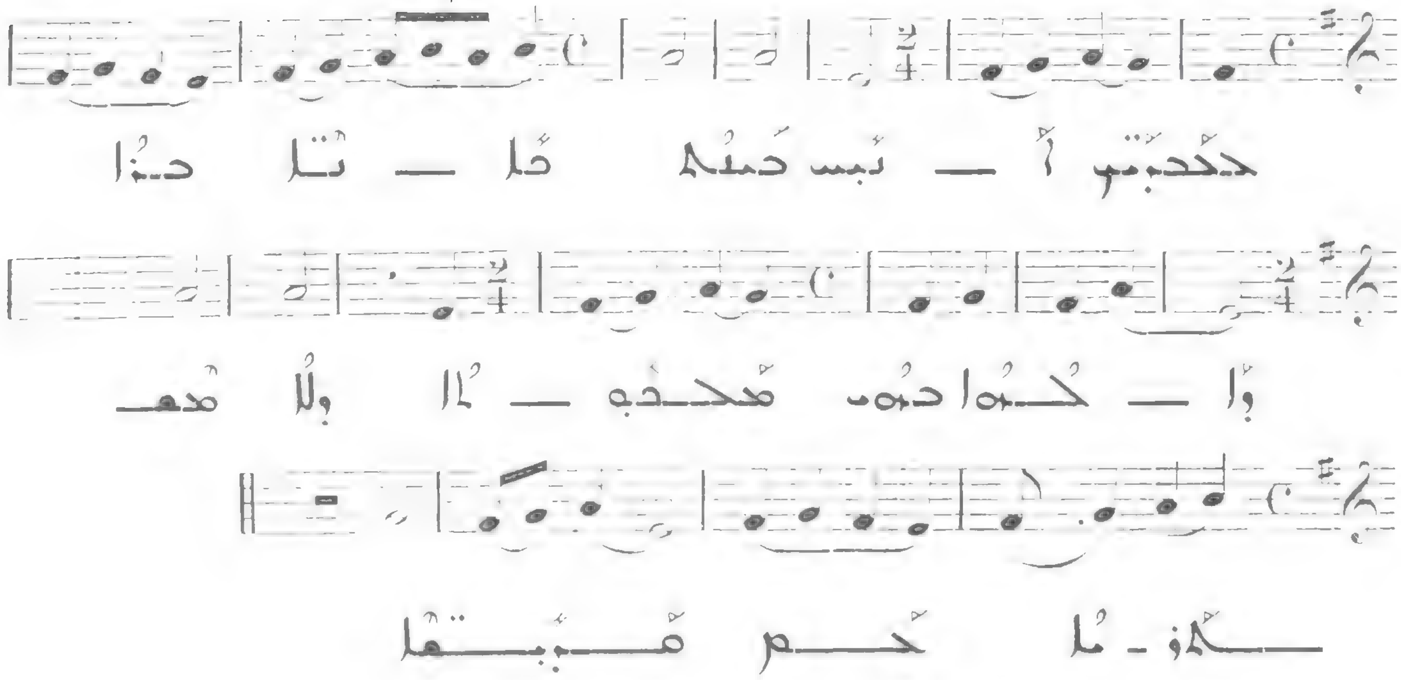






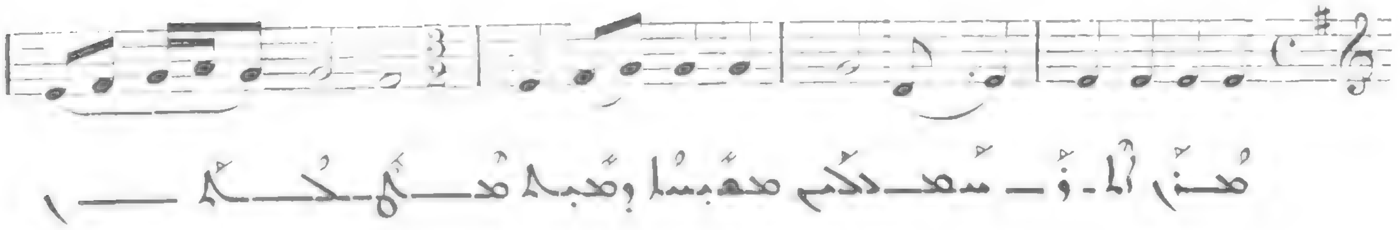
51

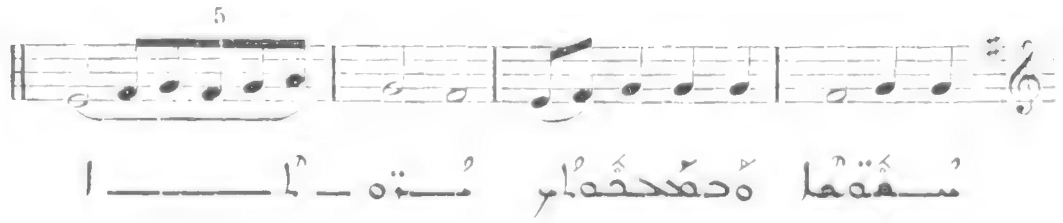
All° molto



52

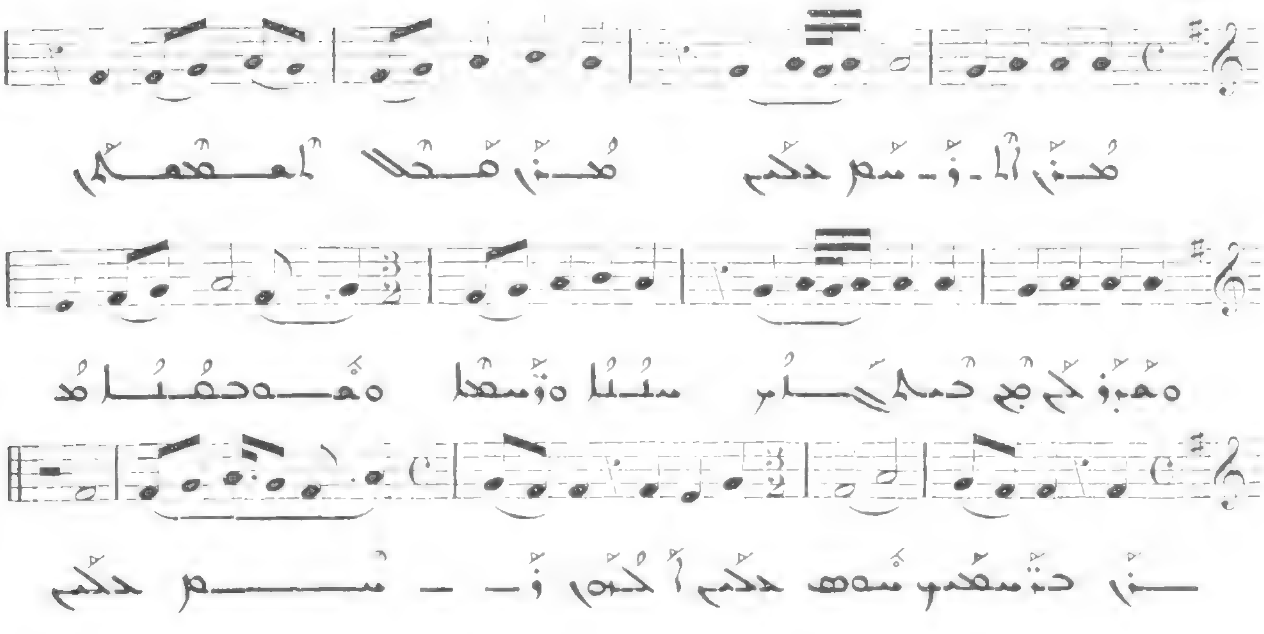
Allegro





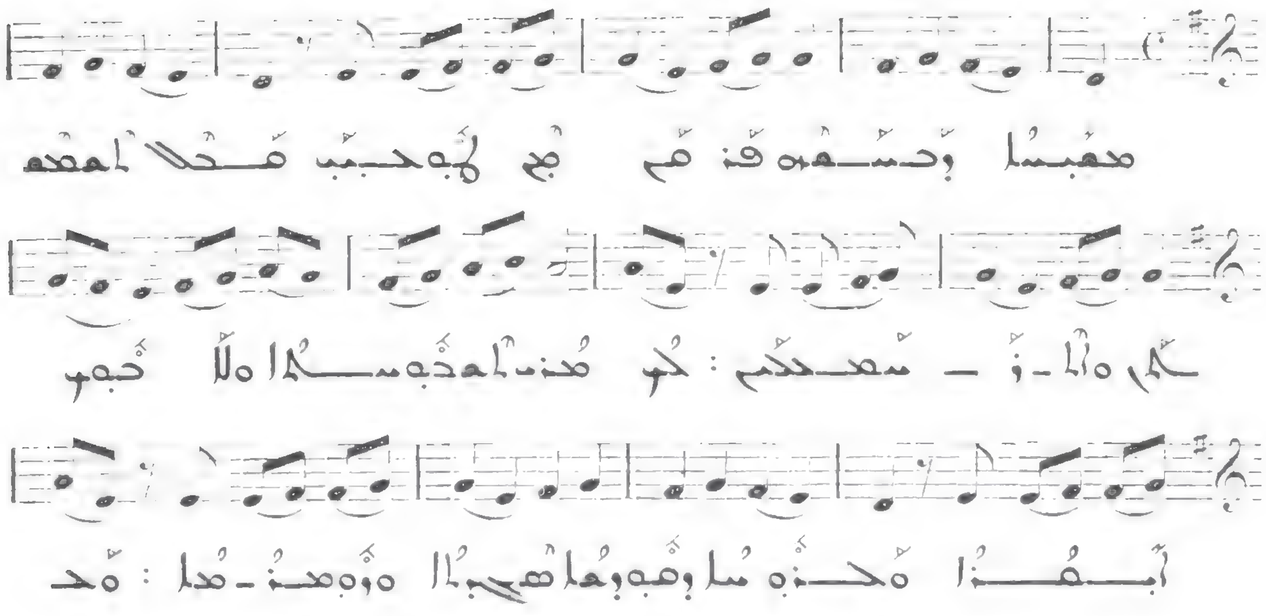
49 ܕܒܥܘܬܐ ܕܝܘܡܐ ܡܘܕܟܝܬܐ

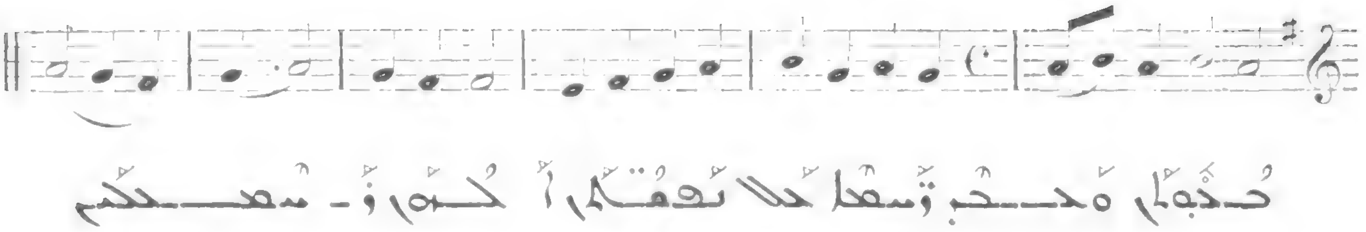
Allegretto



50 ܡܫܝܚܐ ܕܫܡܫܗ ܦܪܩ

Allegro

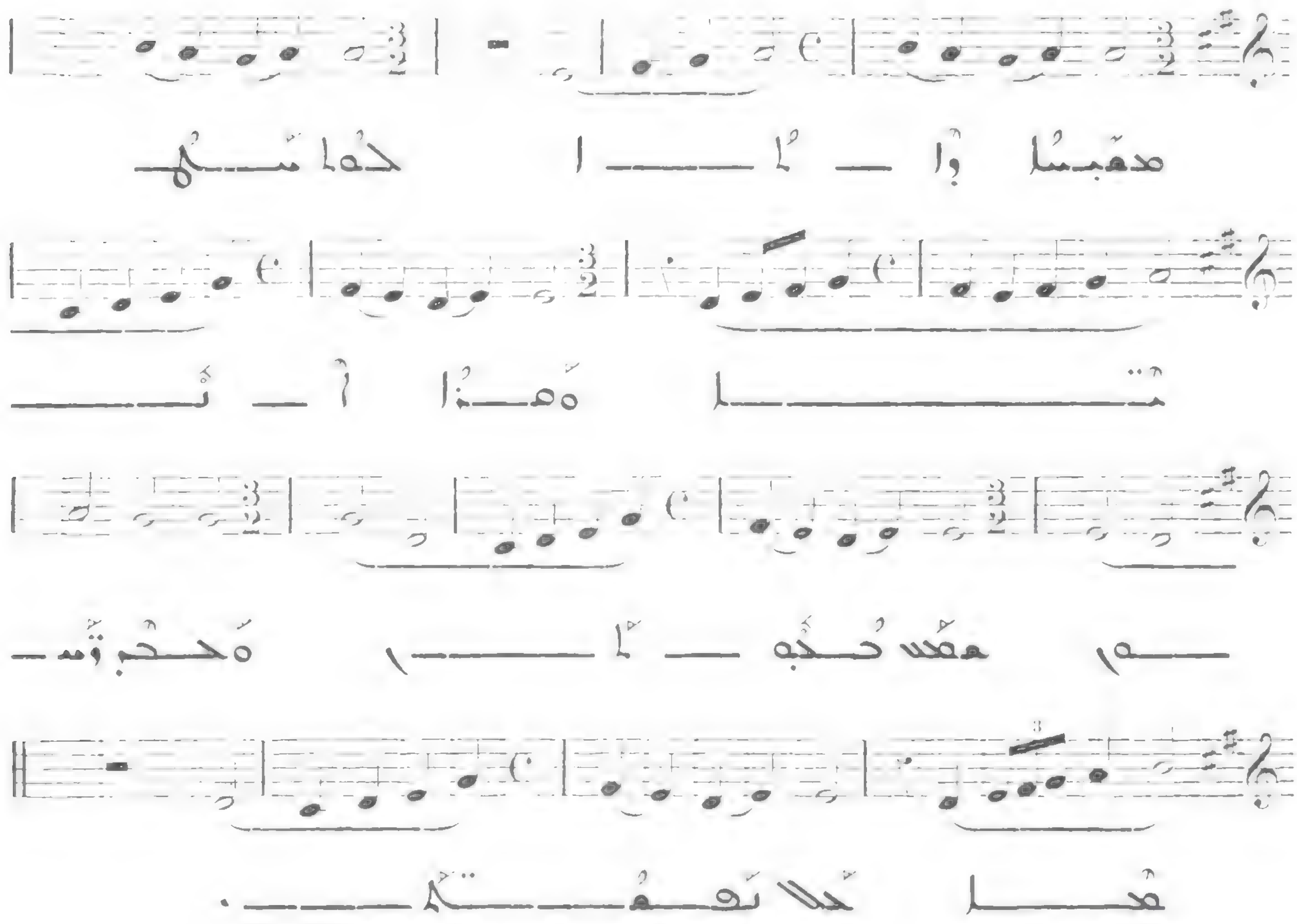




ܒܥܕܢܐ ܕܡܬܐܡܪܐ ܠܡܫܡܫܐ ܕܢܘܗܪܐ

47

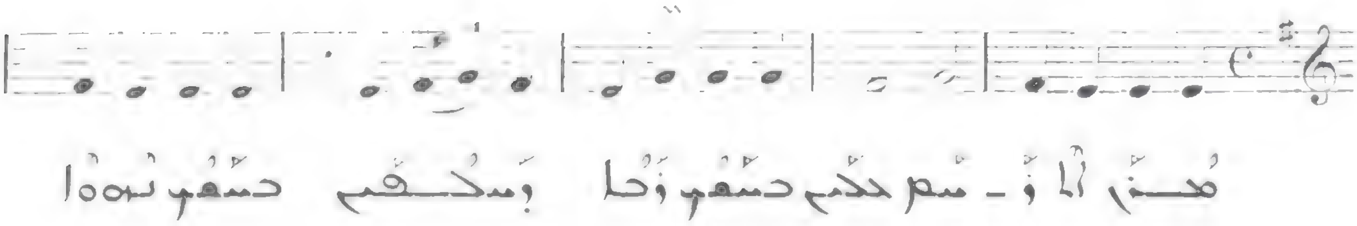
Allegro

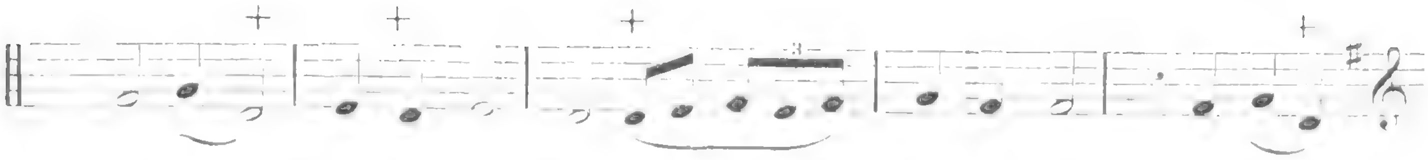


ܒܥܕܢܐ ܕܫܪܝܐ ܘܡܪܝ ܐܦܪܝܡ

48

Allegro





ܐـ ܡܝܢ ܕܒܪܬ ܫܒܚܬܐ ܗܘ ܚܝܢ — ܕܡܫܒܚܝܢ ܐ-ܠܐ ܠܟܘܢ

ܕܐܘܪܚܐ ܦܫܝܛܬܐ

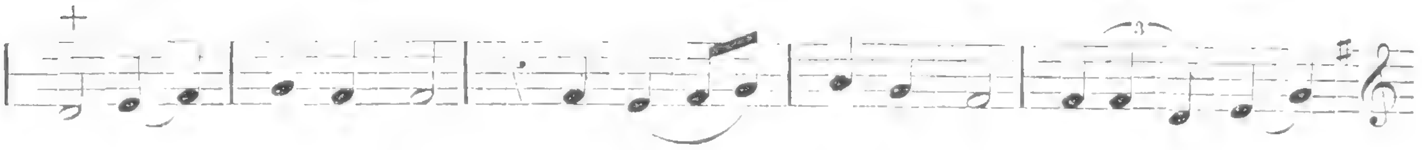
45

All. molto

III

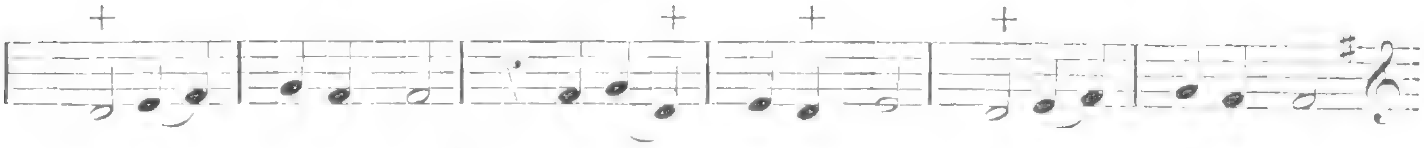
V

ܩـــܕܝܫ ܩـــܕܝܫ ܩܕܝܫ ܡܪܝ ܐܠ ܡܚܘܠـــܬـــܢܐ ܩܕܝܫ ܡܪܝ

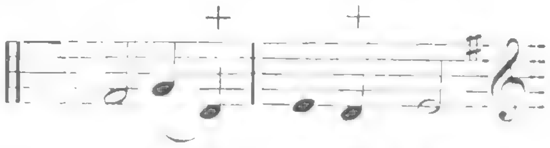


-ܢܐ ܕܡ ܫܡܝܐ ܘܐܪܥܐ ܡܢ ܫܘܒـــܚܗ . ܕܡܠܝܢ ܒܗ ܫܘܒܚܘܗܝ

ܗܘܫܥܢܐ ܒܪܘ ܕܗ ܘܡܠܟܘܬܐ ܘܡܫܝܚܐ ܠܒܪܗ ܕܕܘܝܕ ܒܫܡܗ ܕܡܪܝܐ



ܐܪܝܐ ܐܠܐ ـ ܢܬܒ ܘܫܠـــܠ ܐـ ܡܝܢ ܕܒܪܬ ܫܒܚܬܐ ܗܘ ܚܝܢ

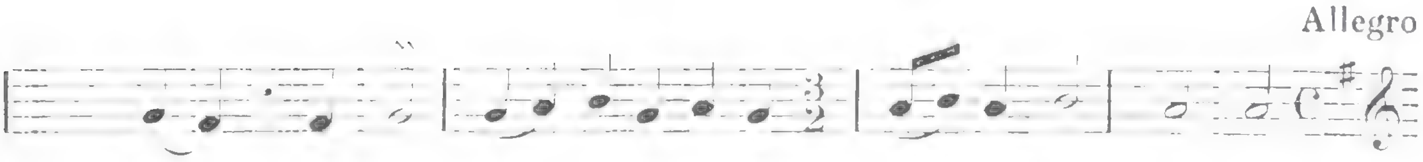


ܕܡܫܒܚܝܢ ܐ-ܠܐ ܠܟܘܢ

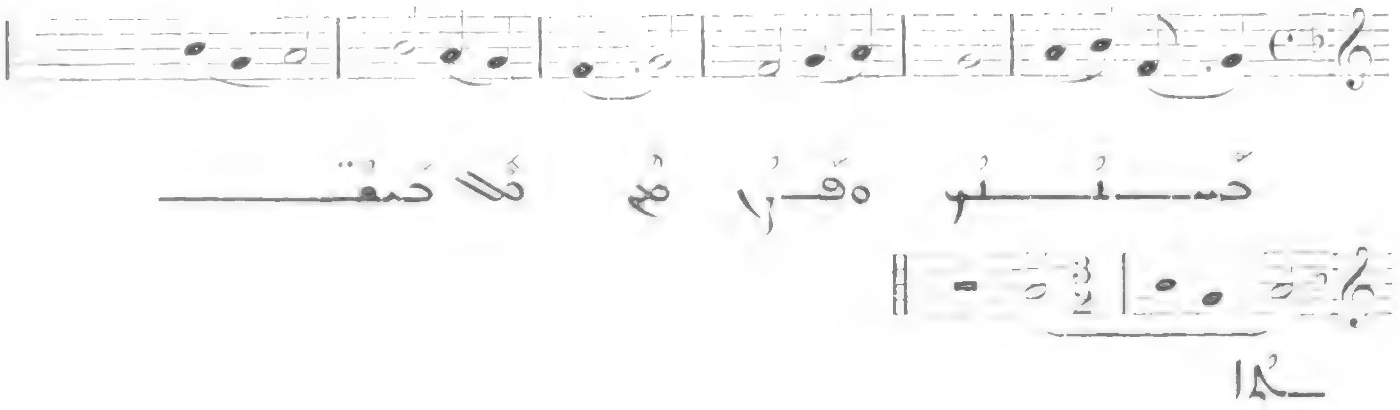
ܟܕܘܬܐ ܕܫܡܠܐ

46

Allegro

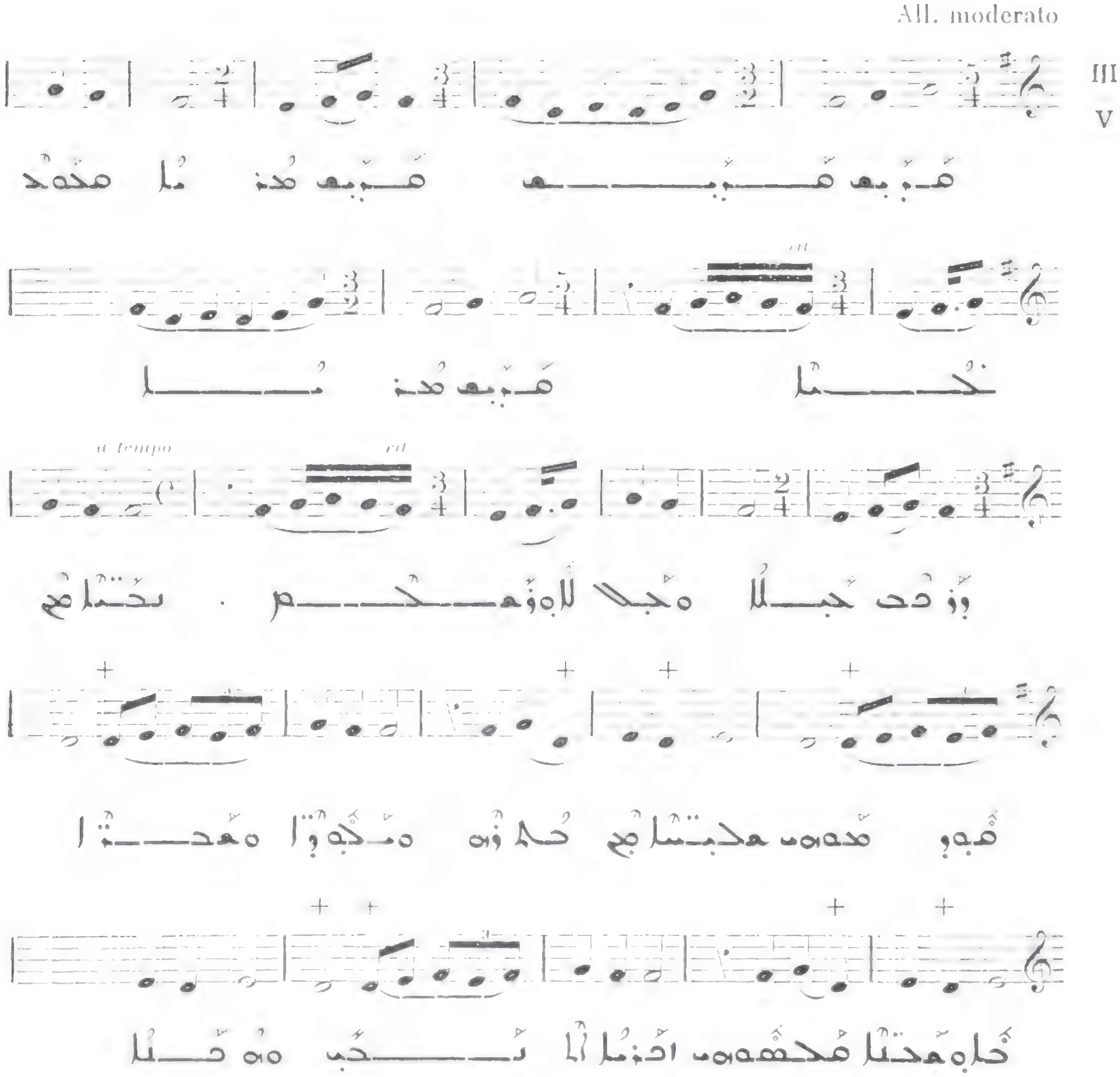


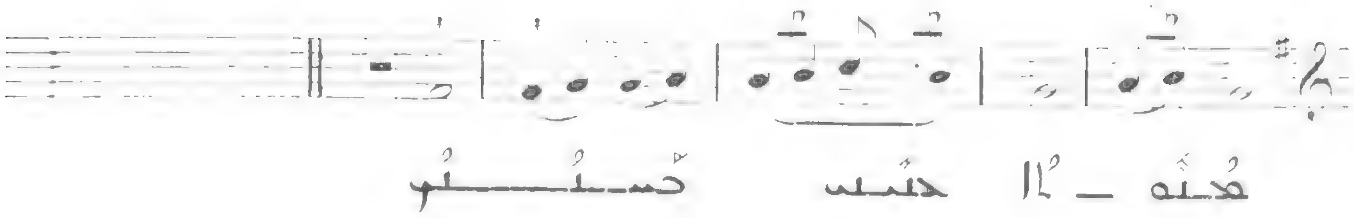
ܡܫܝܚܐ ܕܐ ܠܐ ܠܚܝـــܡܐ ܘܡܘܬܐ ܘܐܩܝـــܡܘܬܐ ܡܫܝ



ܕܐܘܡܝܬܐ

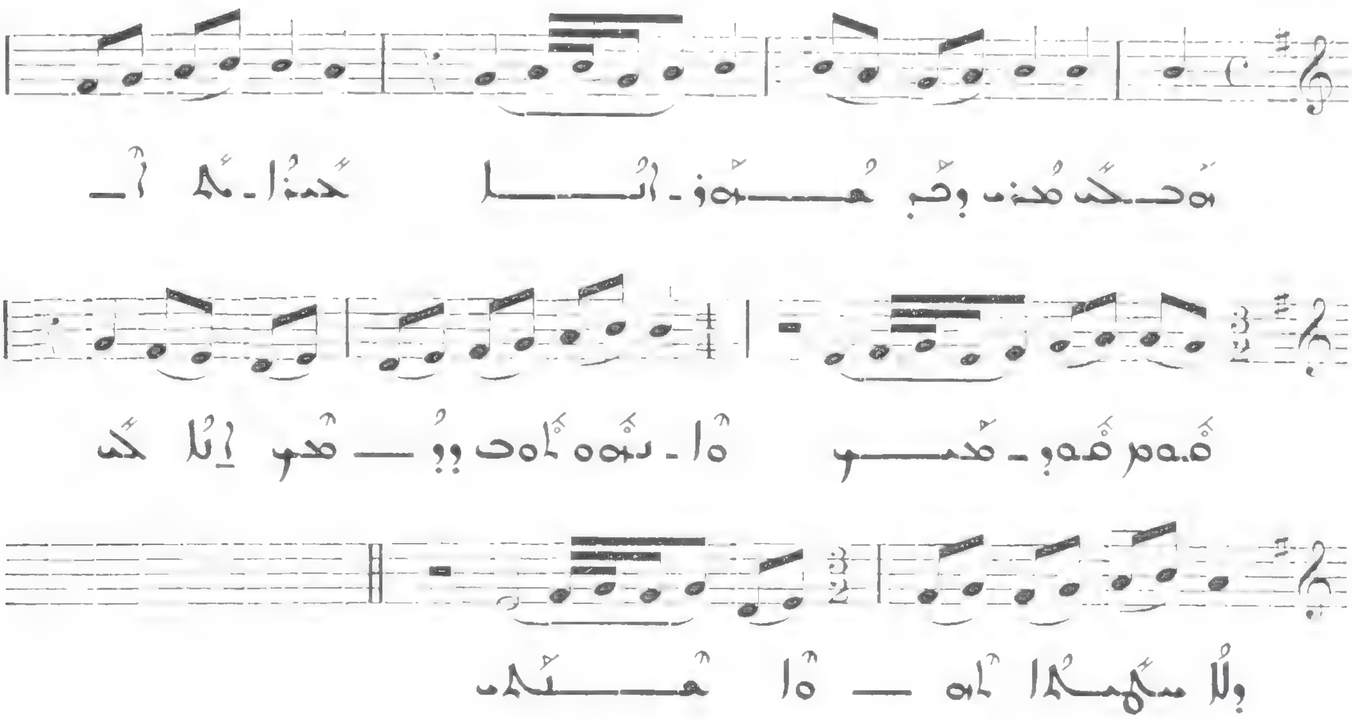
44





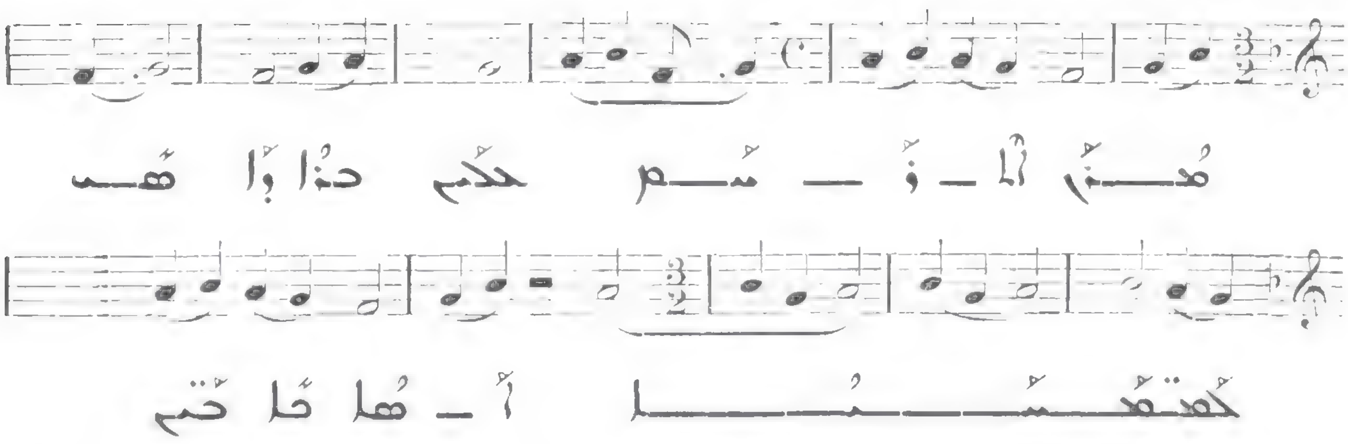
ܩܘܠܐ ܕܫܘܬܦܐ ܕܬܘܪܝ ܕܡܫܚܐ ܕܪܘܡܐ 42

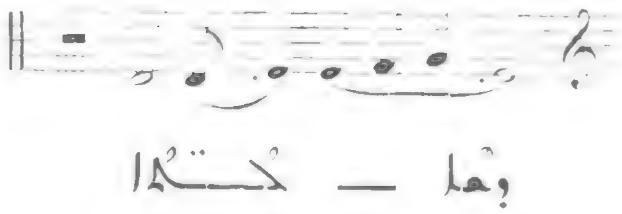
Andante



ܩܘܠܐ ܕܡܠܦܢܐ ܕܢܚܡܐ ܕܣܒܪܬܐ ܠܥܠܡܐ ܕܪܘܡܐ ܩܕܡܘܗܝ 43

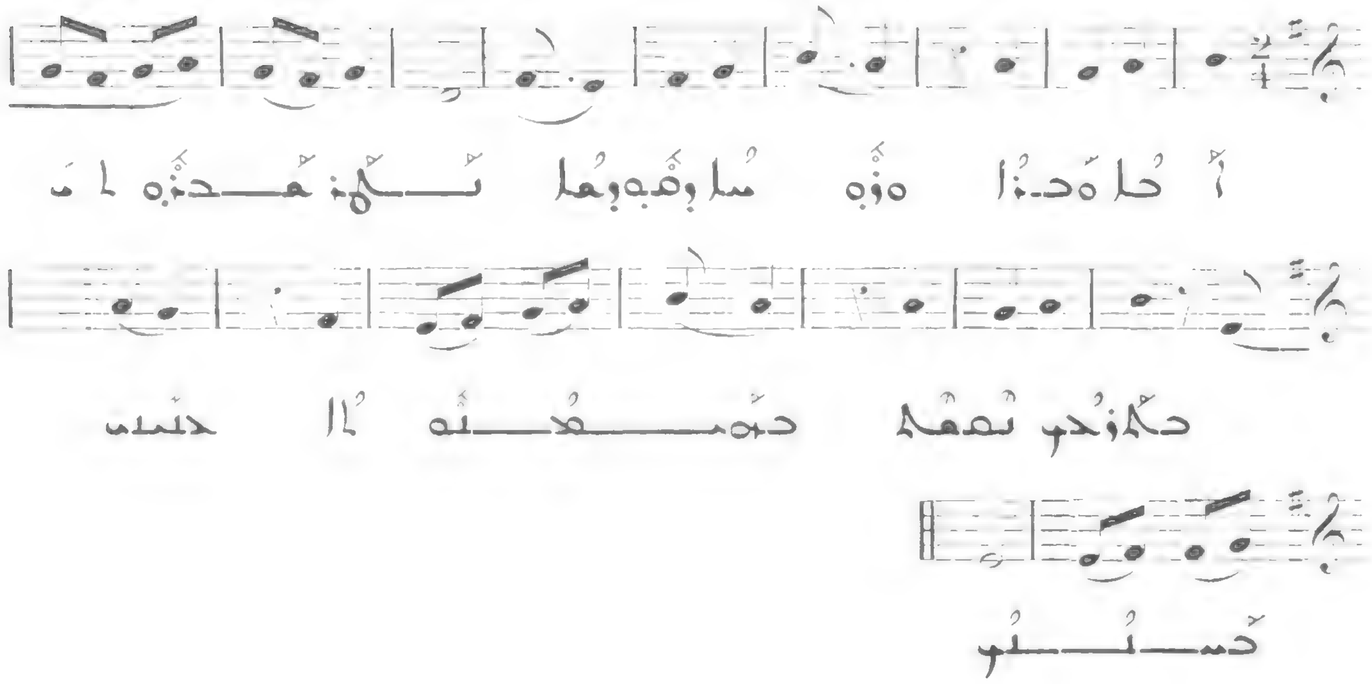
Allegro molto





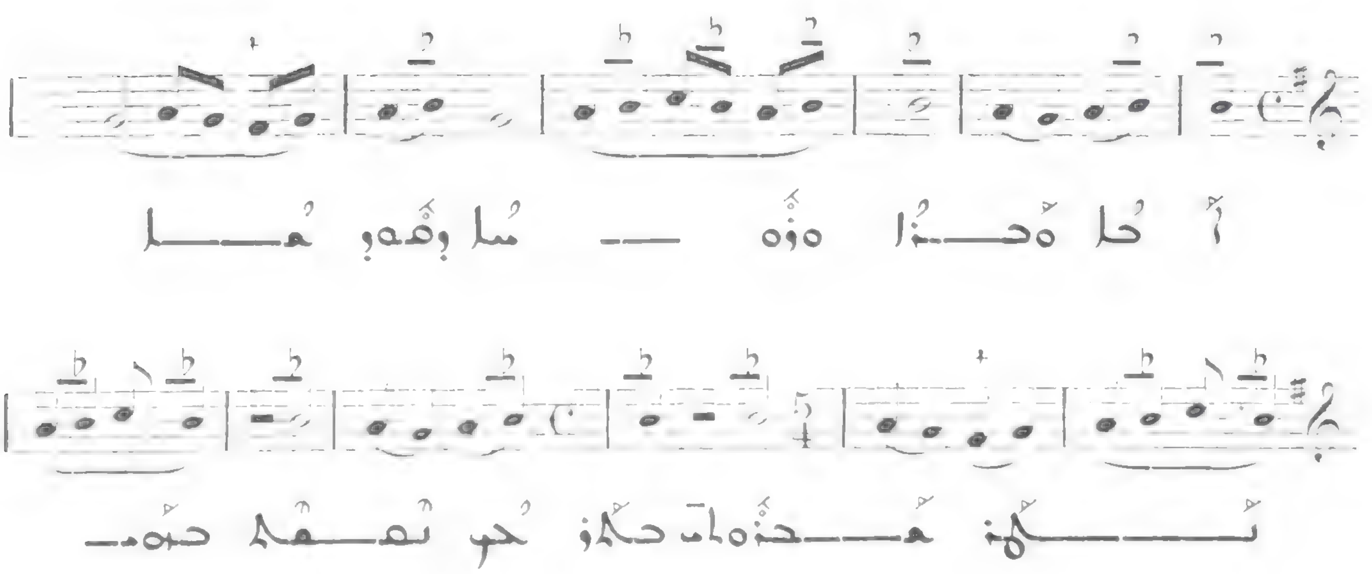
ܒܥܘܬܐ ܕܙܘܥܐ ܕܚܕܒܫܒܐ ܕܨܦܪܐ ܡܫܥܒܕ 40

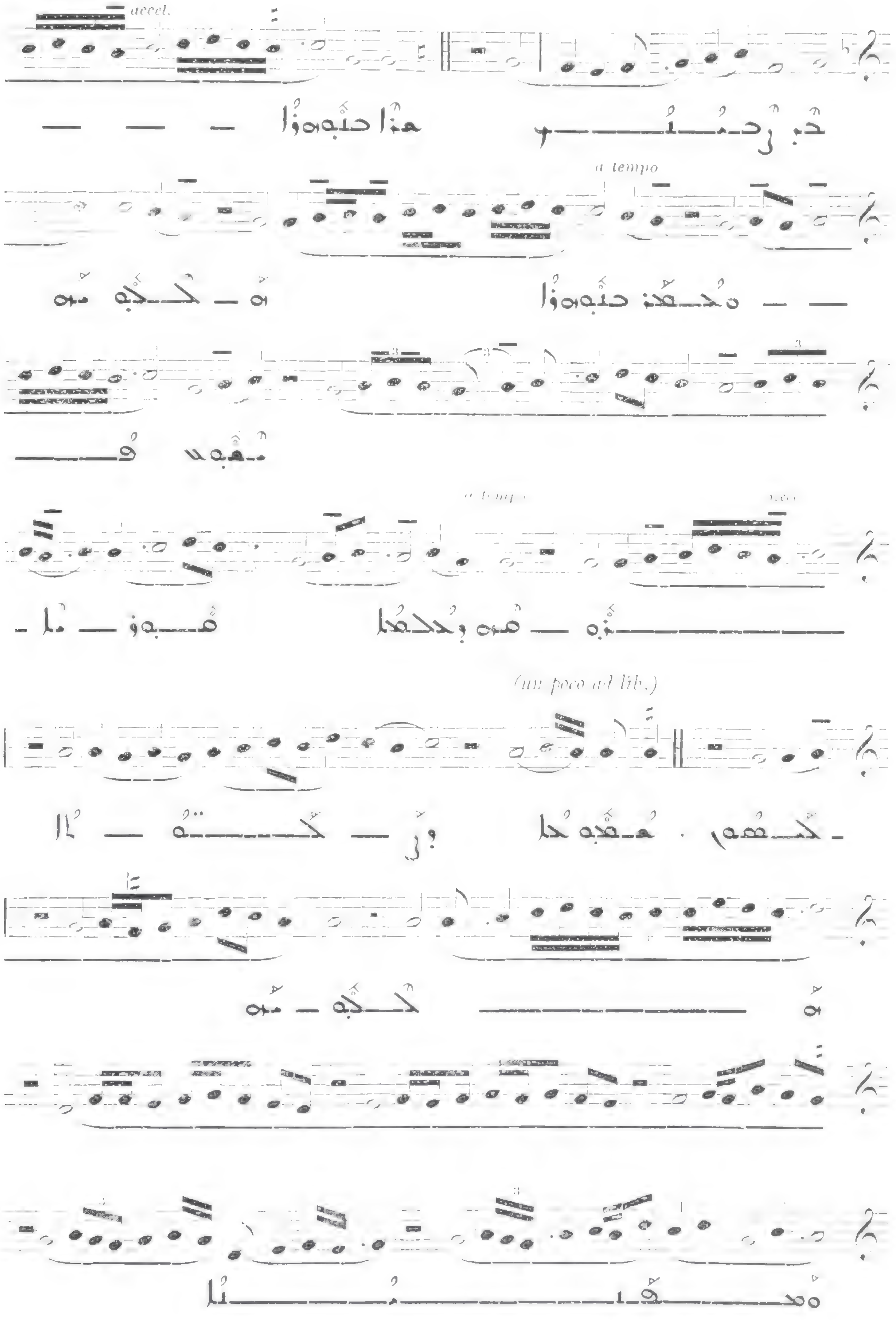
Allegretto

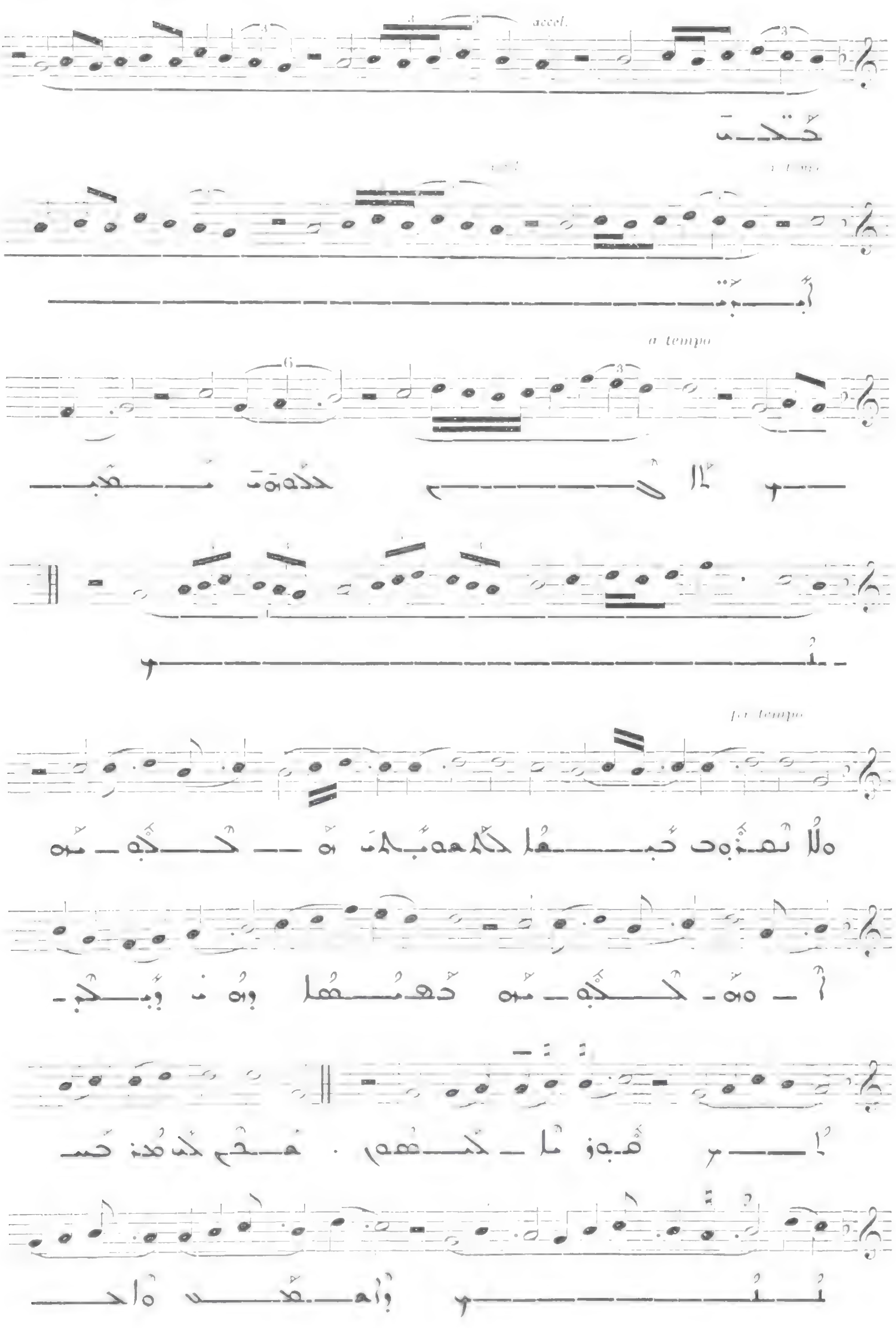


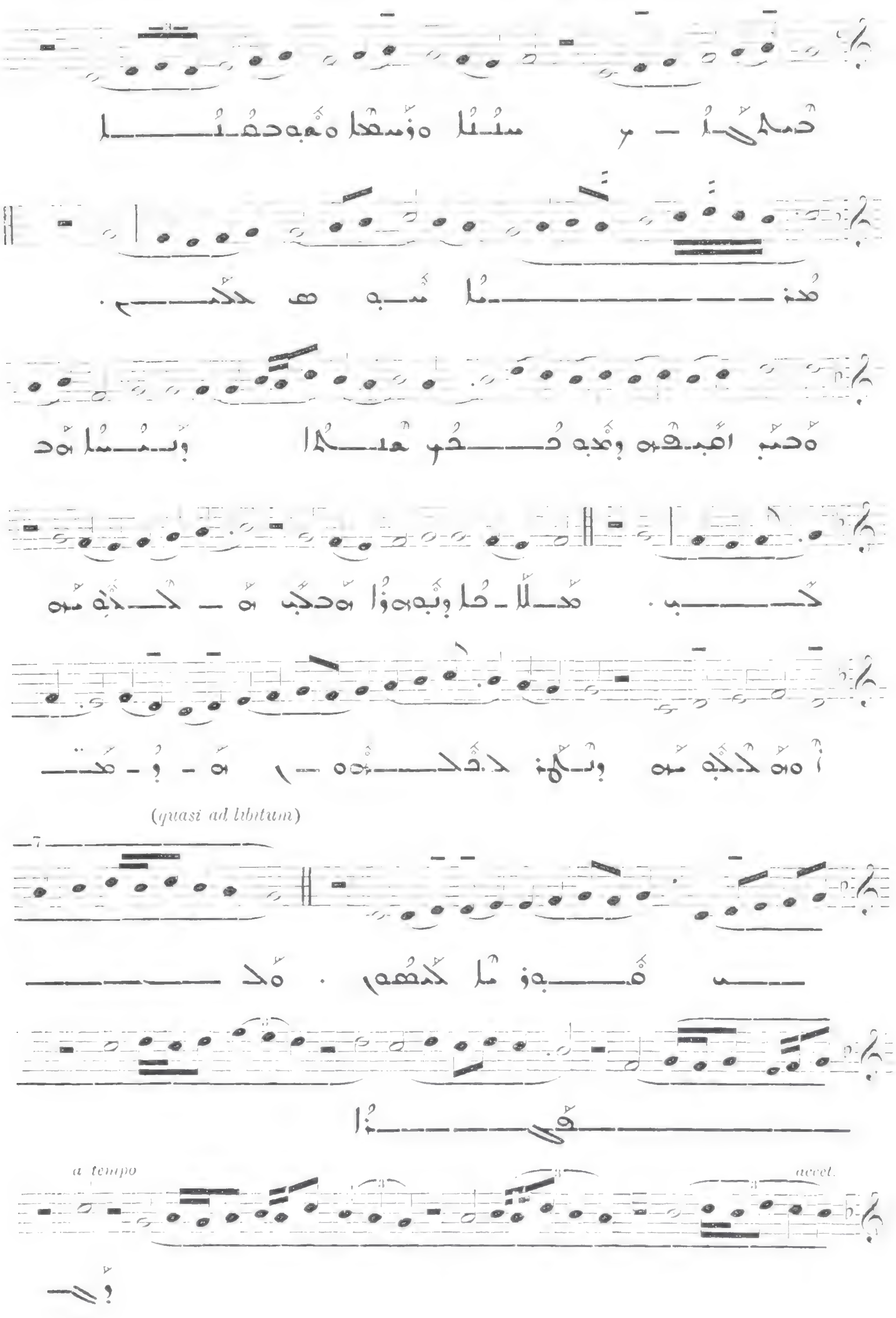
ܒܥܘܬܐ ܡܫܡܫܢܘܬܐ ܕܙܘܥܐ ܕܡܬܐܡܪܐ ܒܡܥܪܘܒ 41

Allegro molto

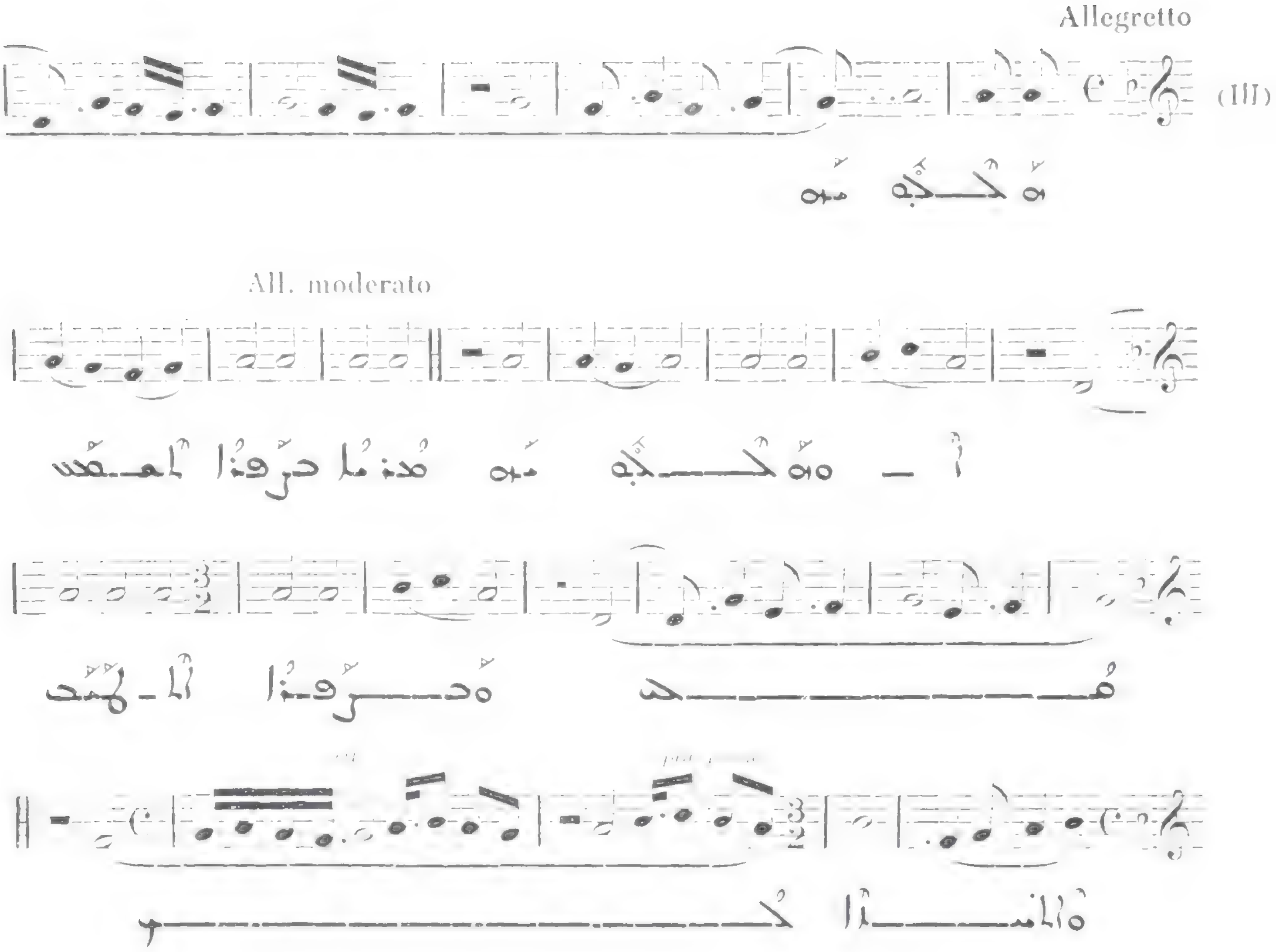



accel.
a tempo
(un poco ad lib.)

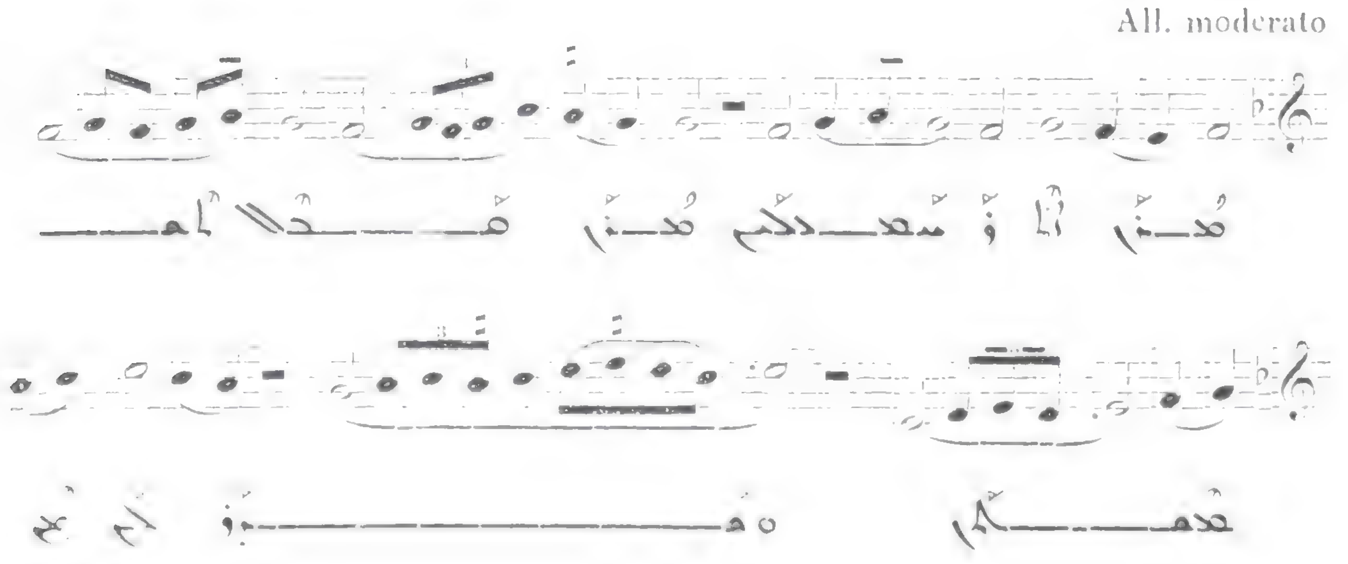

accel.
a tempo
a tempo
1o tempo


(quasi ad libitum)
a tempo
accel.

ܗܘܒܠܐ ܕܢܘܗܪܐ 38



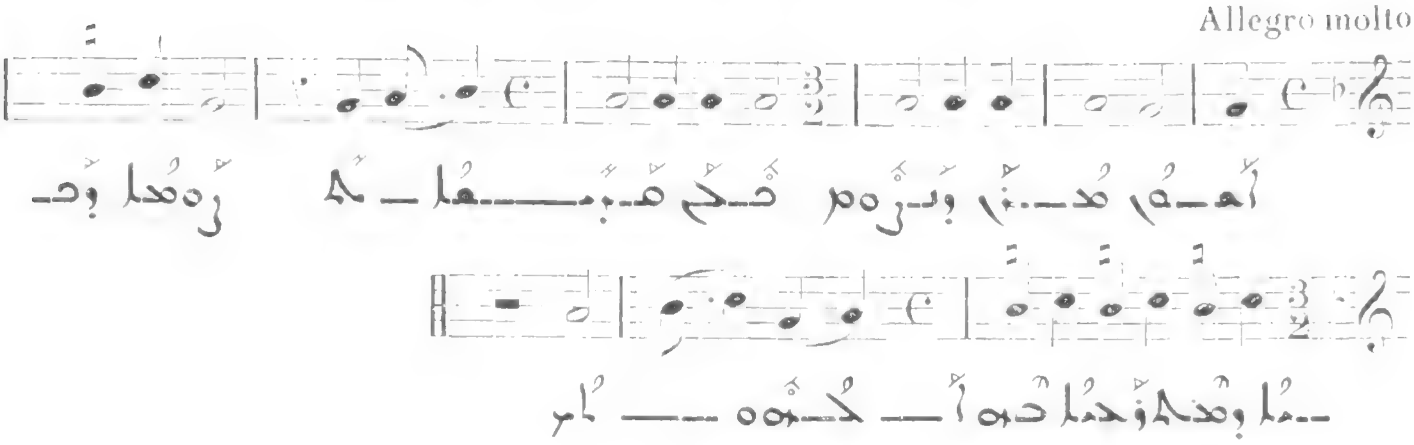
ܟܬܒܐ ܕܡܪܢ ܐܦܝܢ ܕܫܒܘܩܐ ܕܢܘܗܪܐ 39



35

Allegro molto

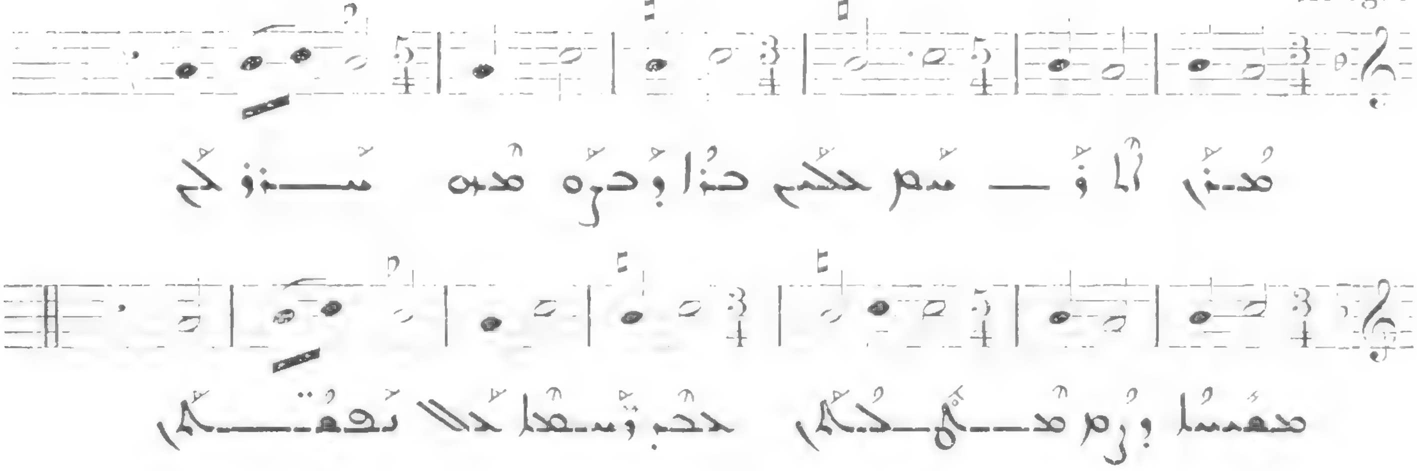
VIII



36

Allegro

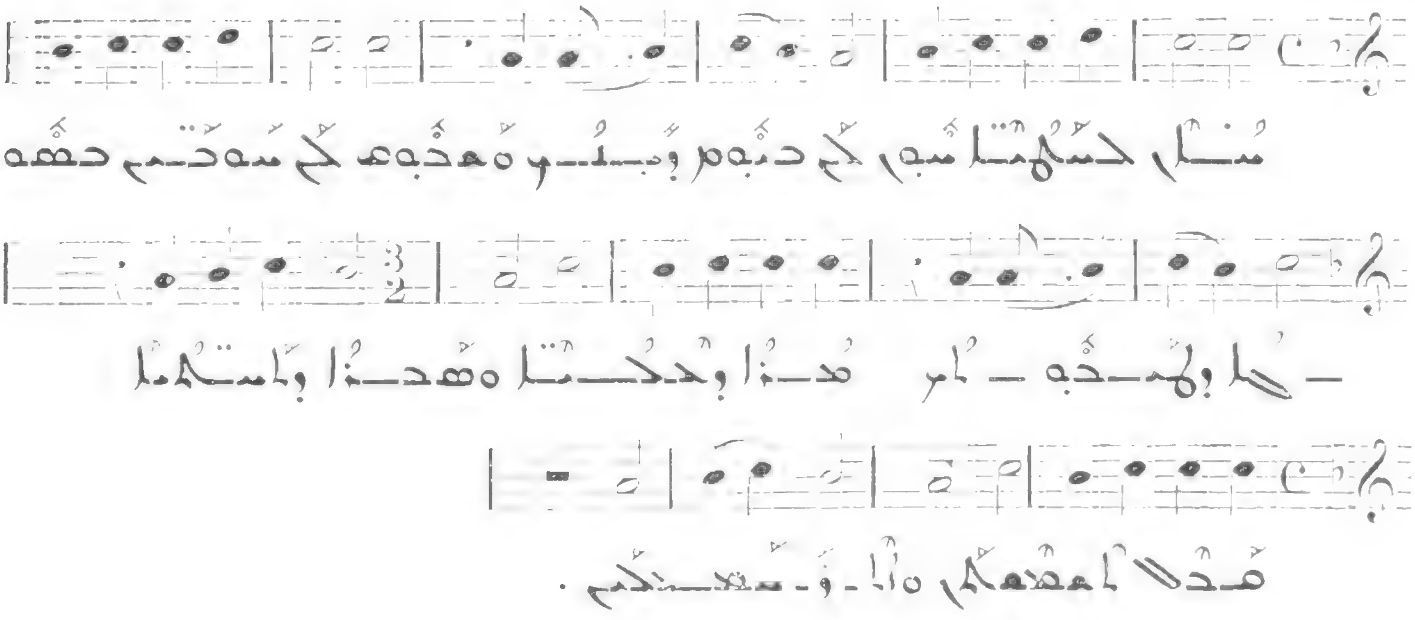
(III)

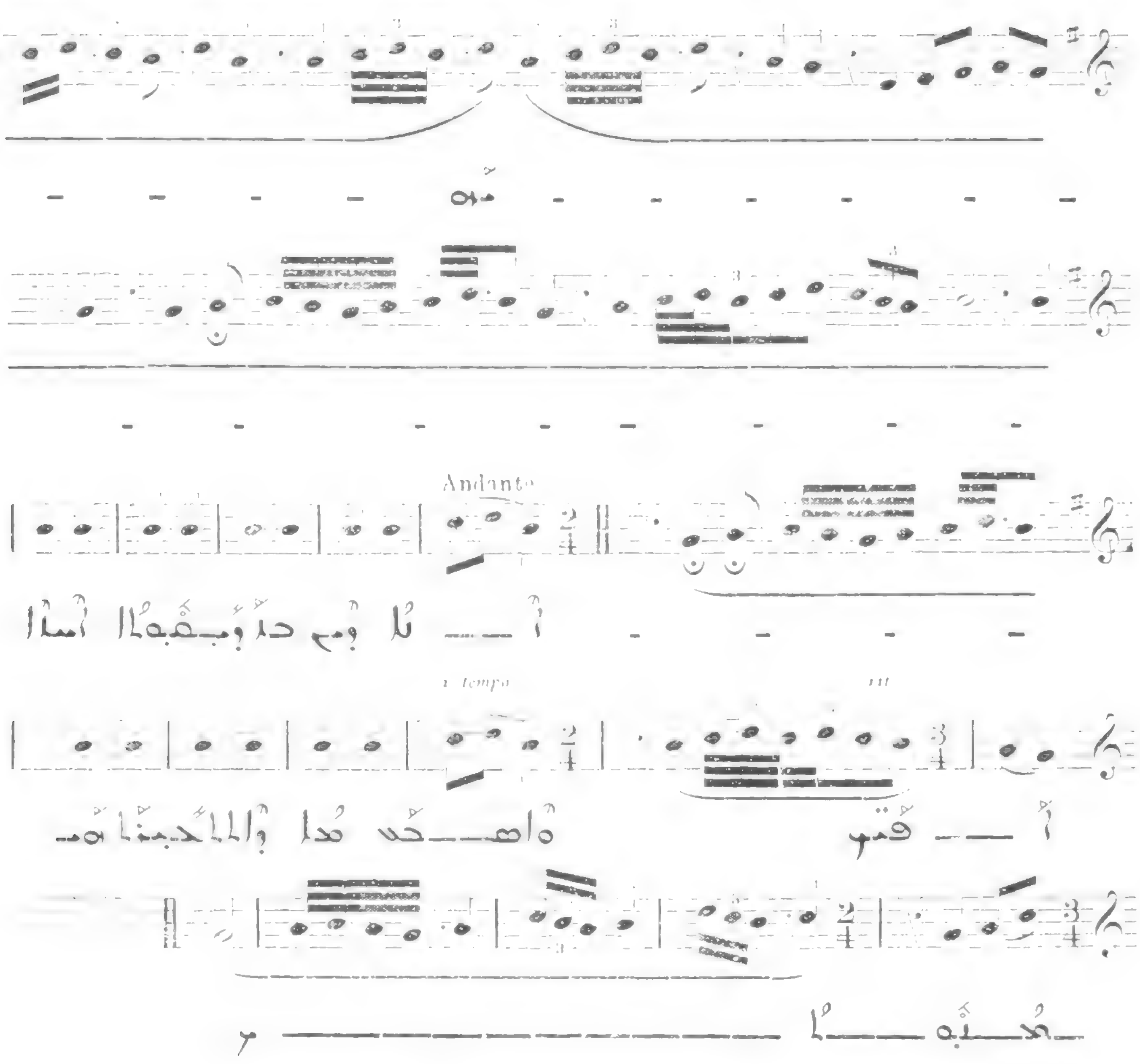


37

Allegro

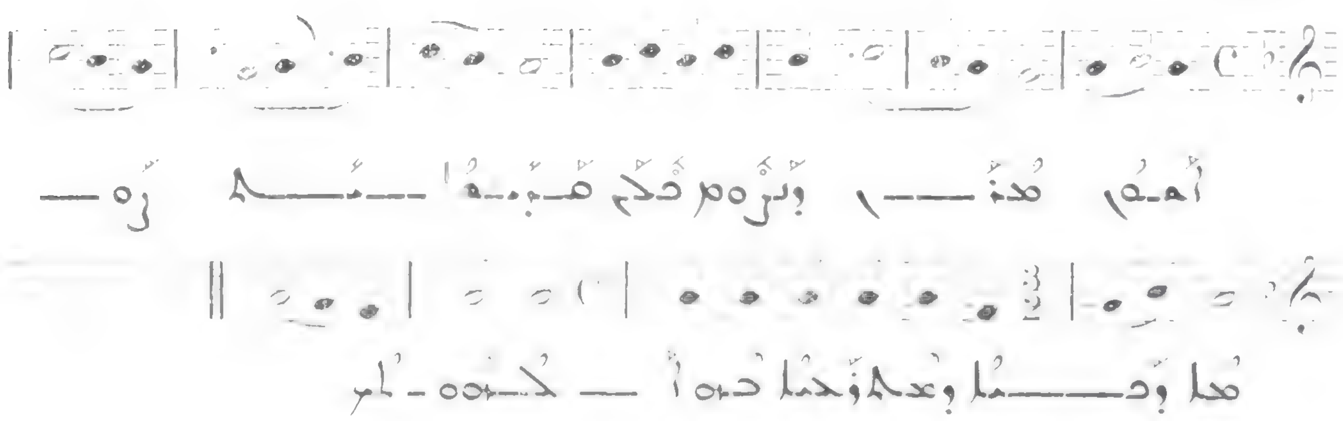
(III)

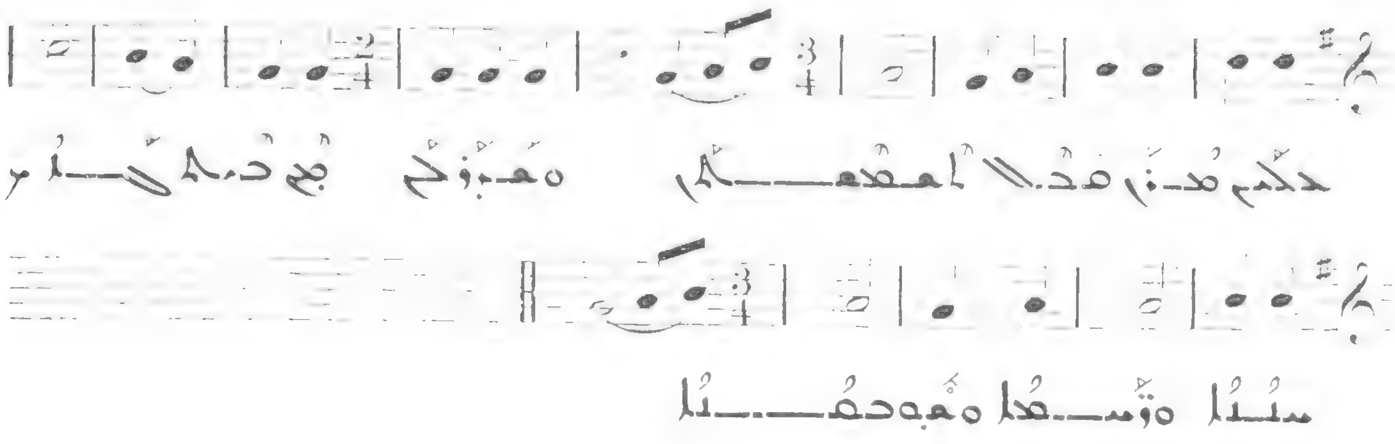




ܟܬܒܐ ܕܪܘܚܐ ܕܥܕܬ̈ܐ ܡܕܢܚܝܬ 34

Allegretto

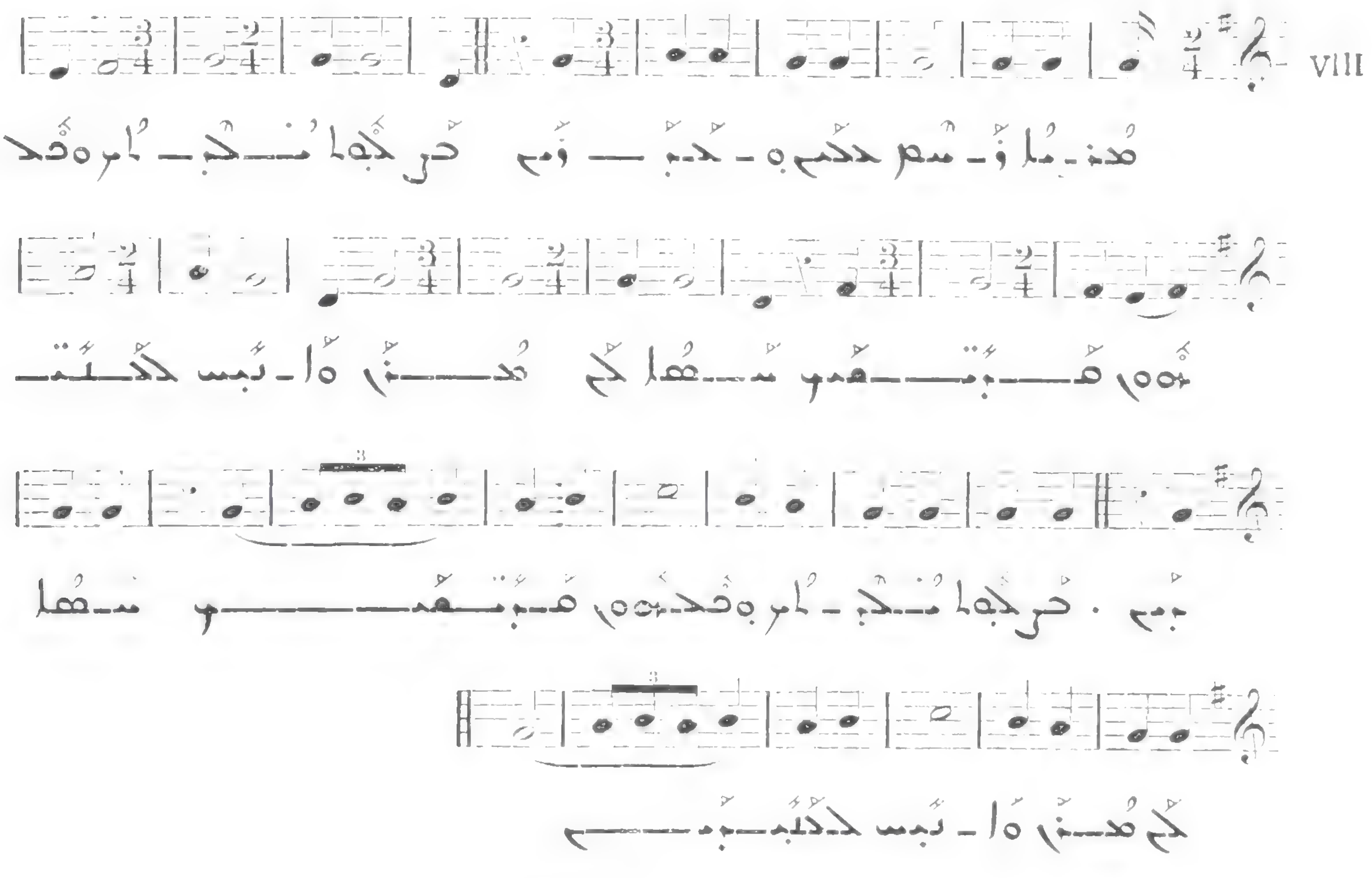




ܒܥܘܬܐ ܐܦܪܝܡܝܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ

32

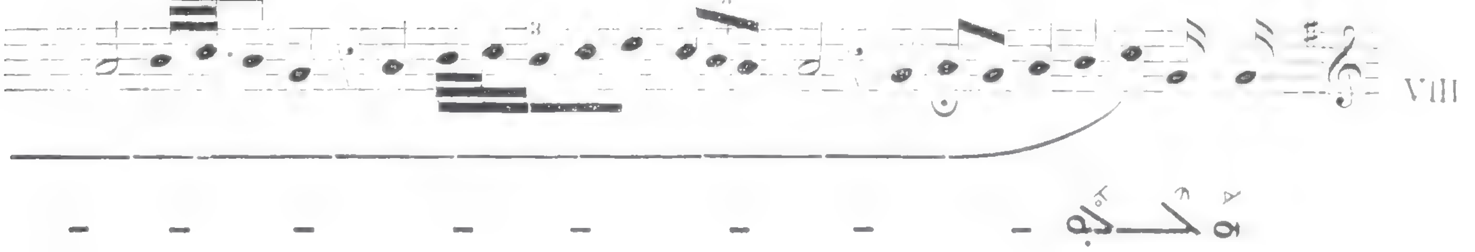
Allegro moderato

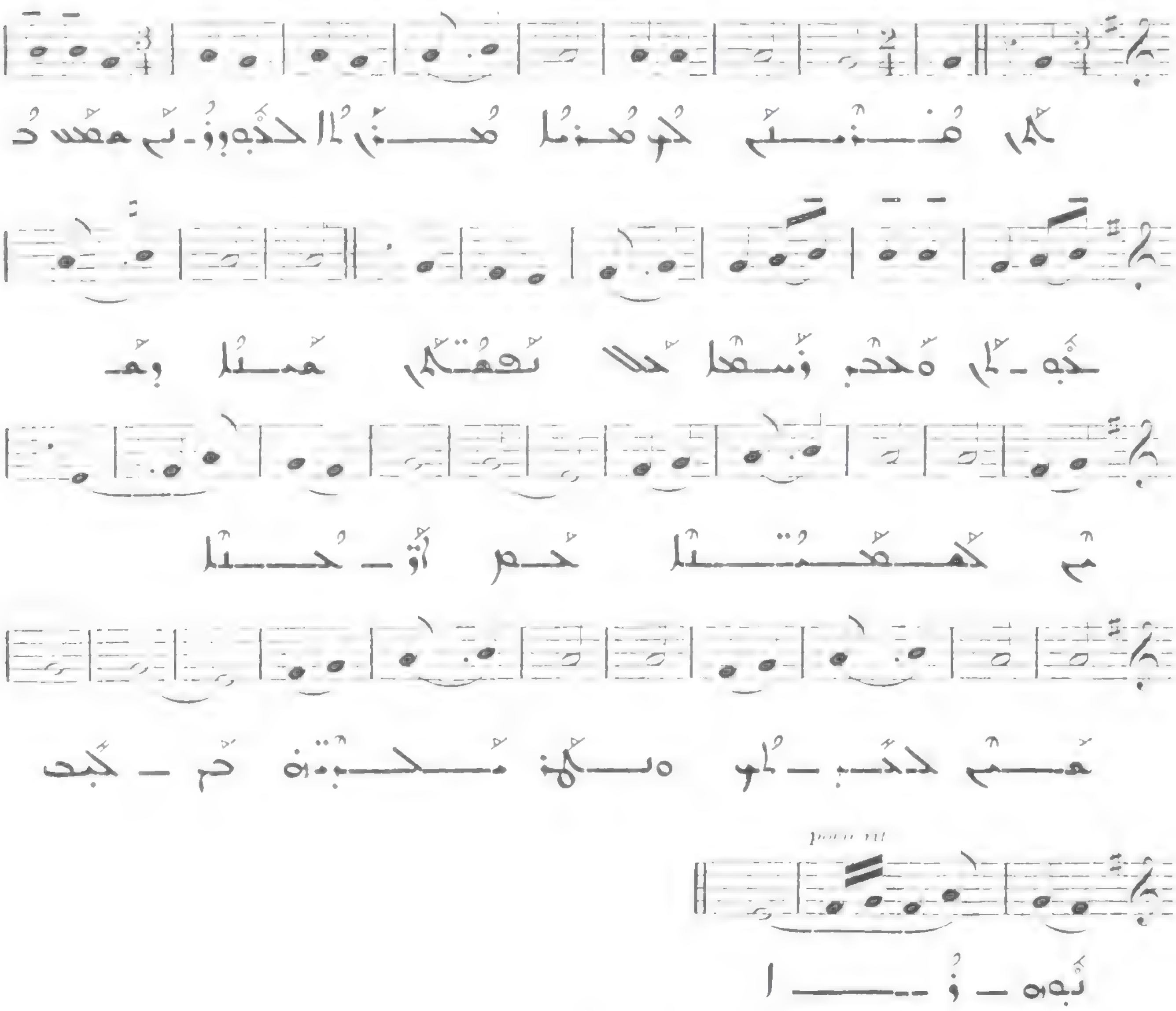


ܩܘܠܐ ܐܦܪܝܡܝܐ

33

(un poco ad lib.) Andante molto

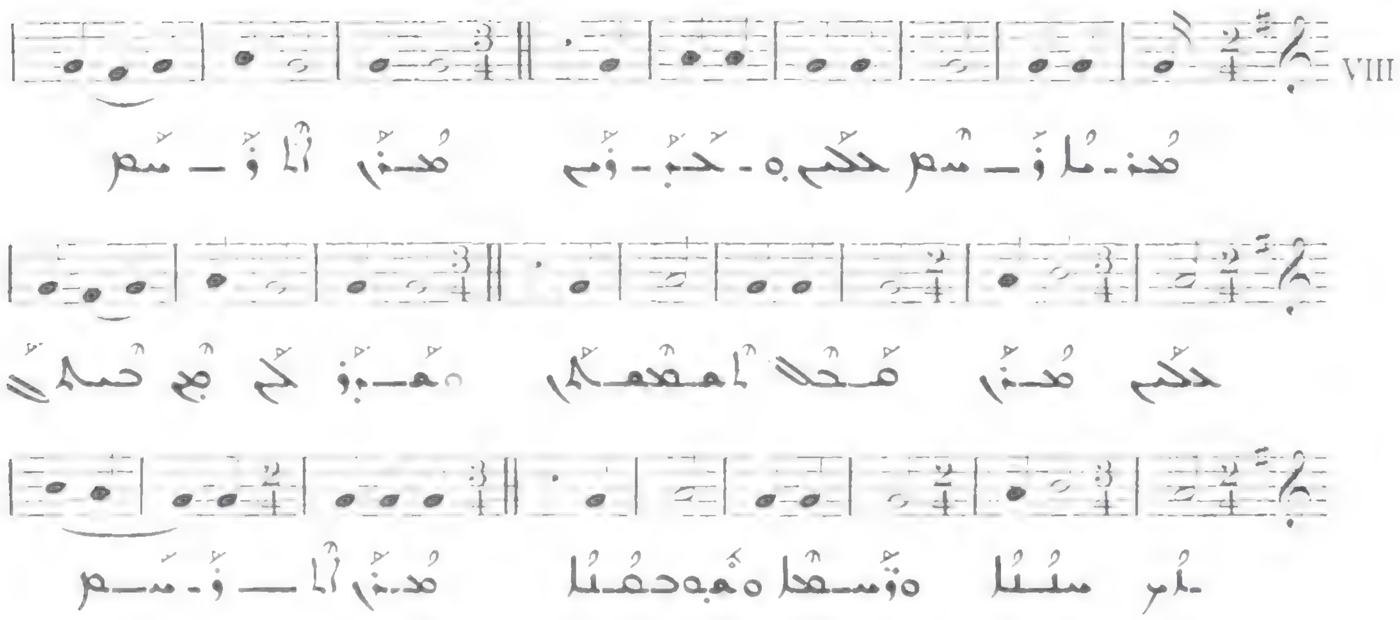


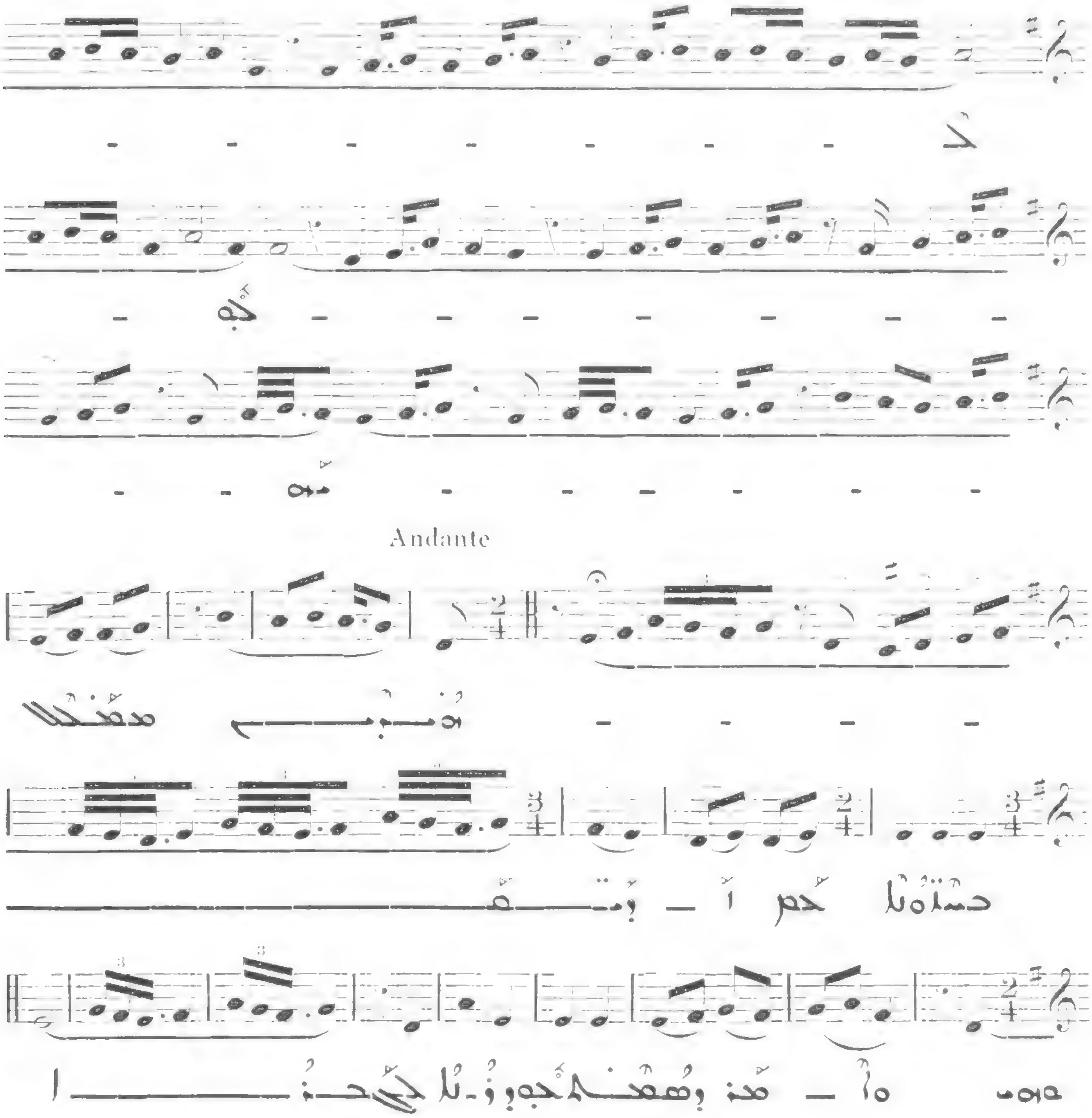


ܒܥܘܬܐ ܐܡܝܢܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ

31

Allegro moderato



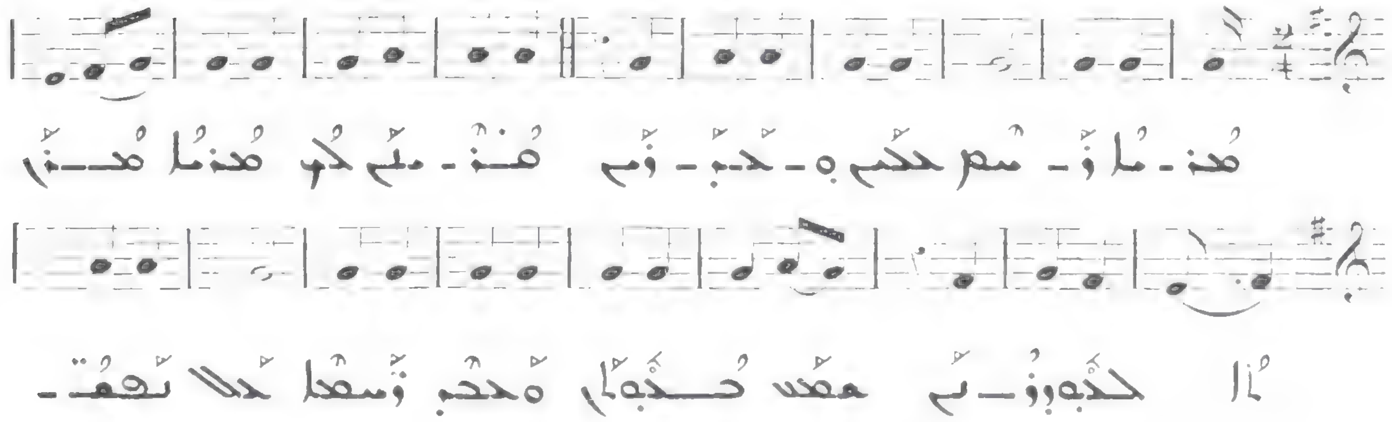


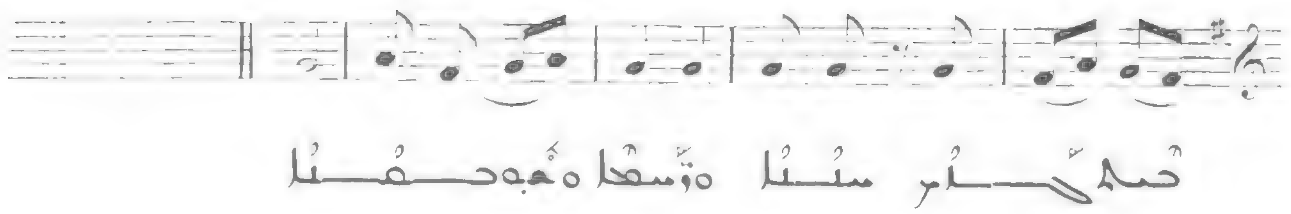
ܛܘܒܐ ܠܐܡܝܢܘܬܐ ܕܡܪܢ ܢܡܘܣܗ

30

Allegro moderato

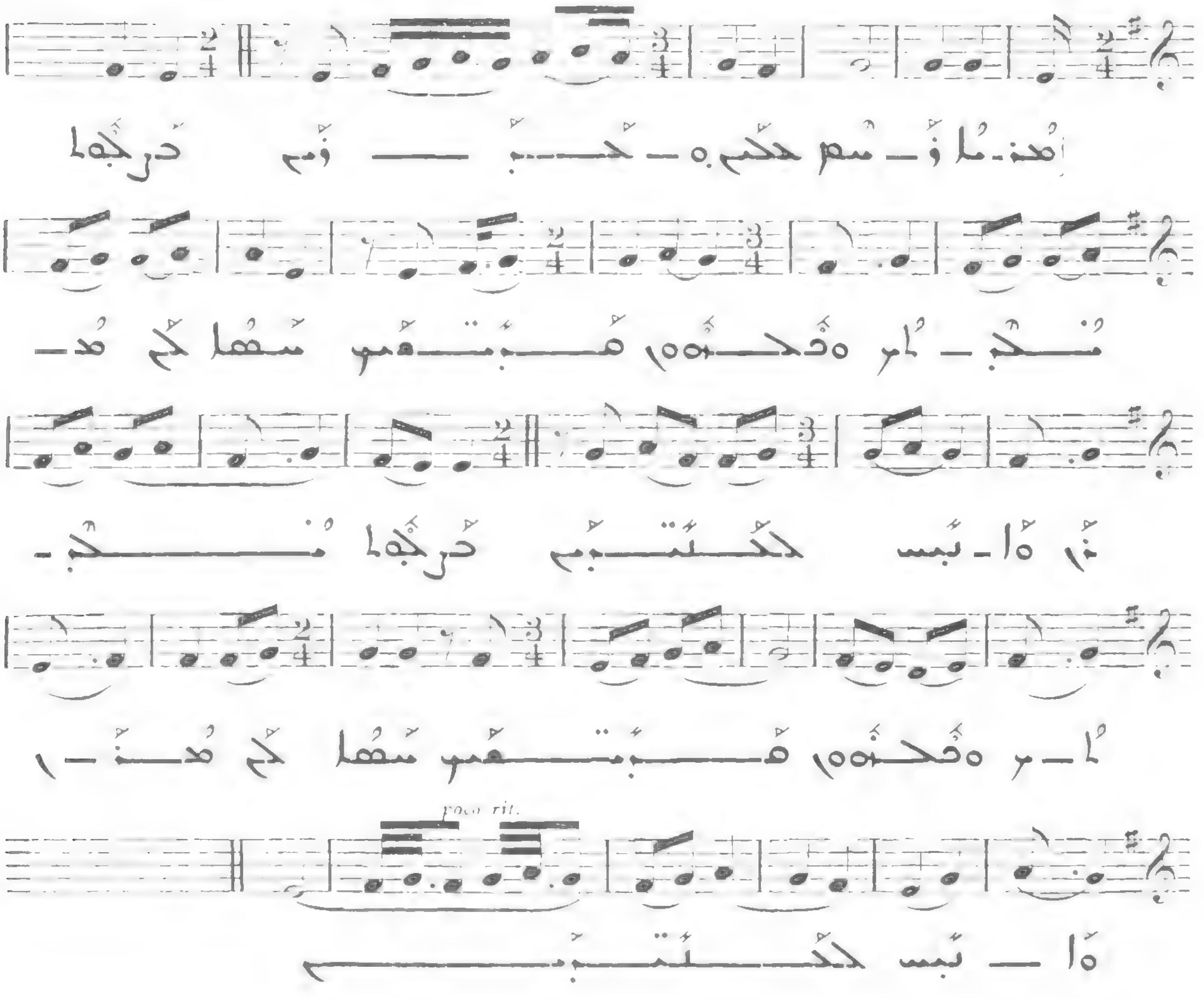
VIII





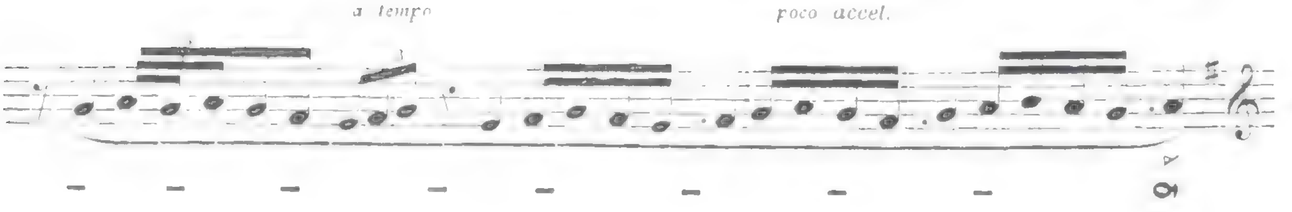
ܒܥܘܬܐ ܡܫܒܚܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ

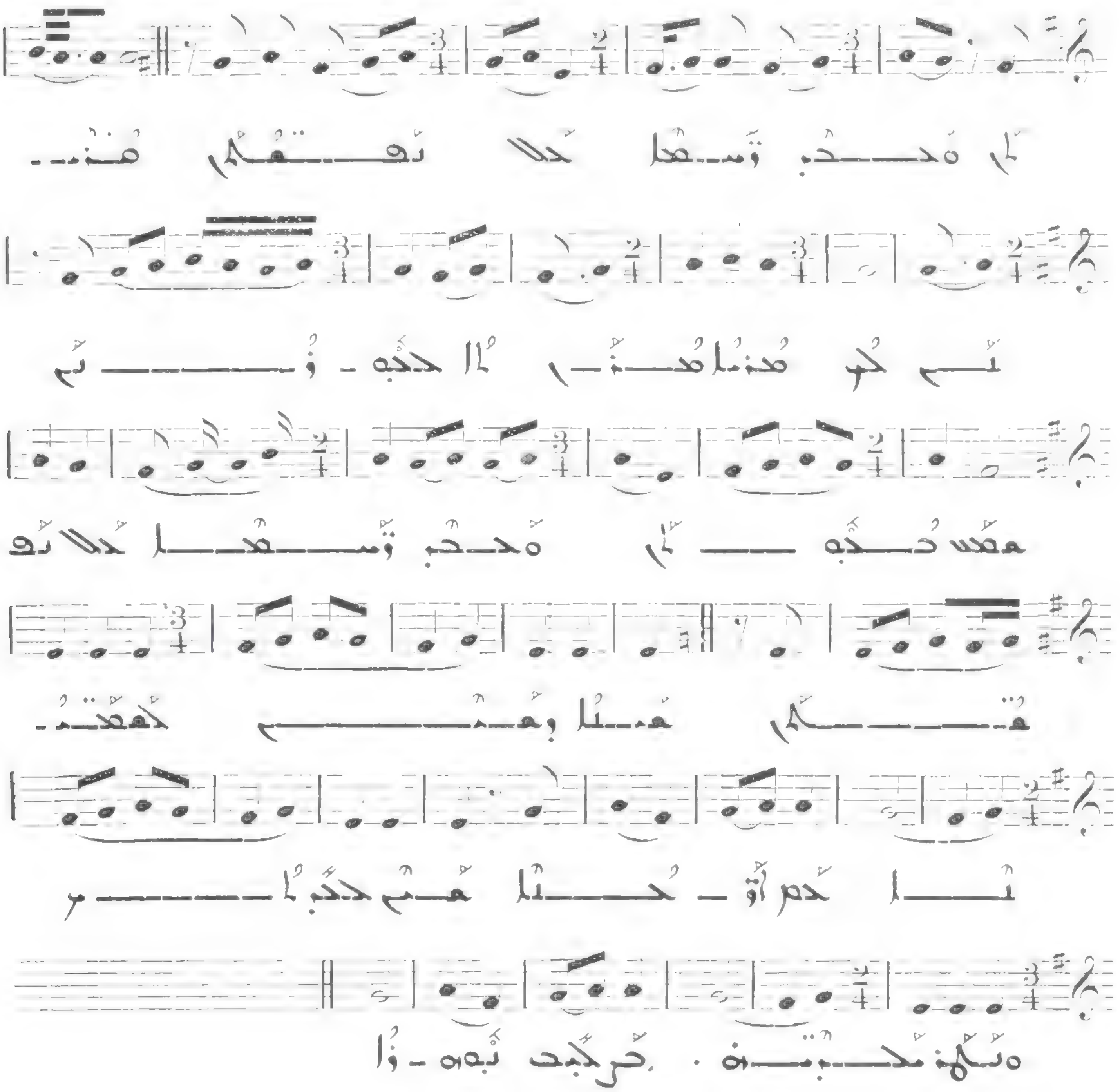
28



ܩܘܠܐ ܡܫܒܚܐ

29

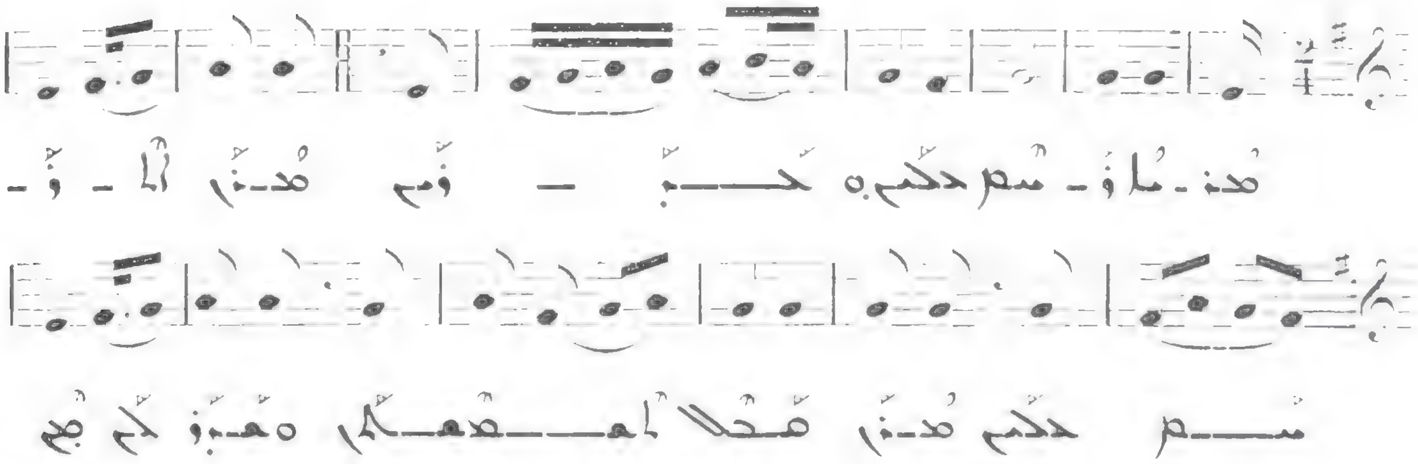


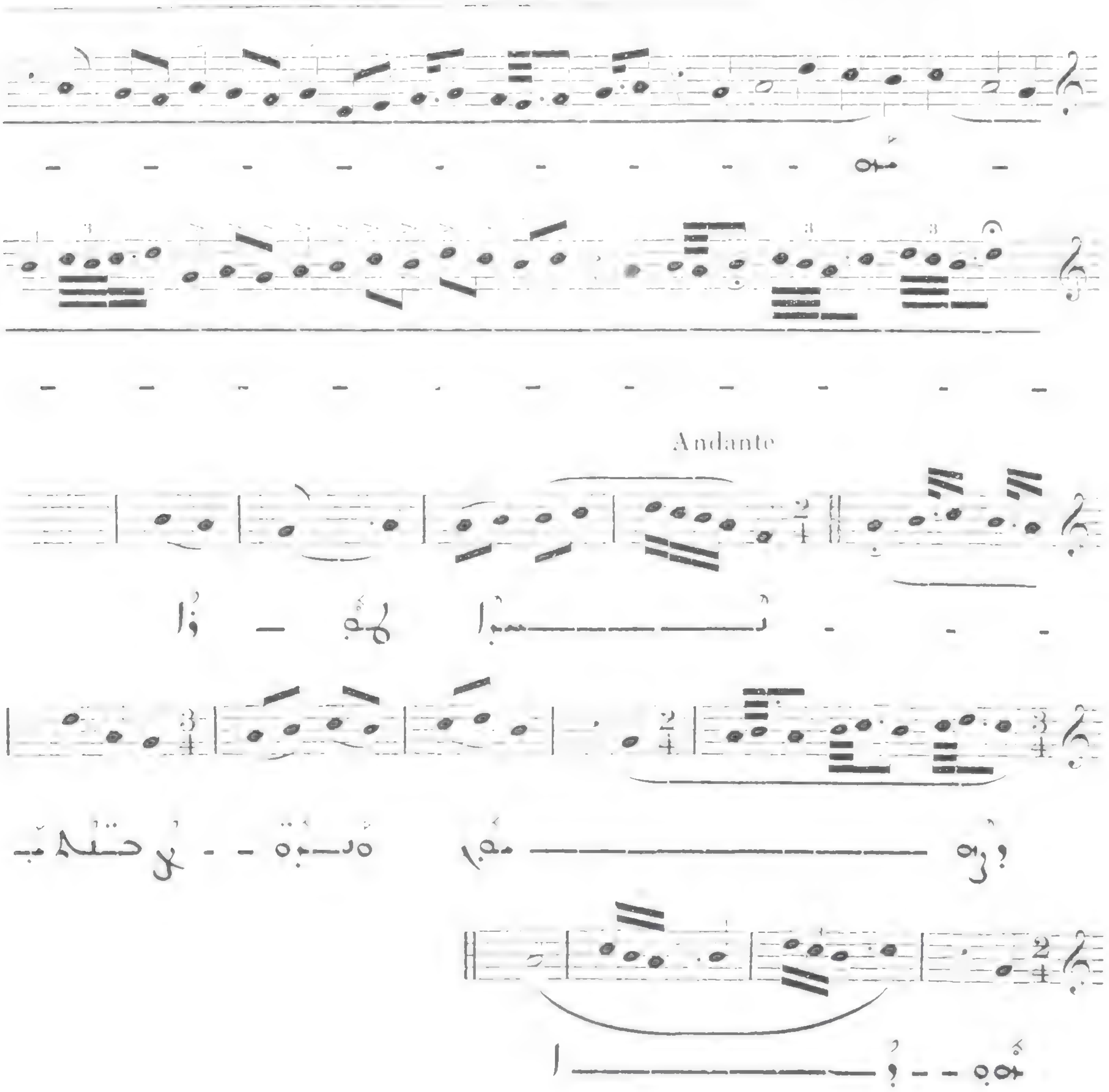


ܒܥܘܬܐ ܡܫܒܚܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ 27

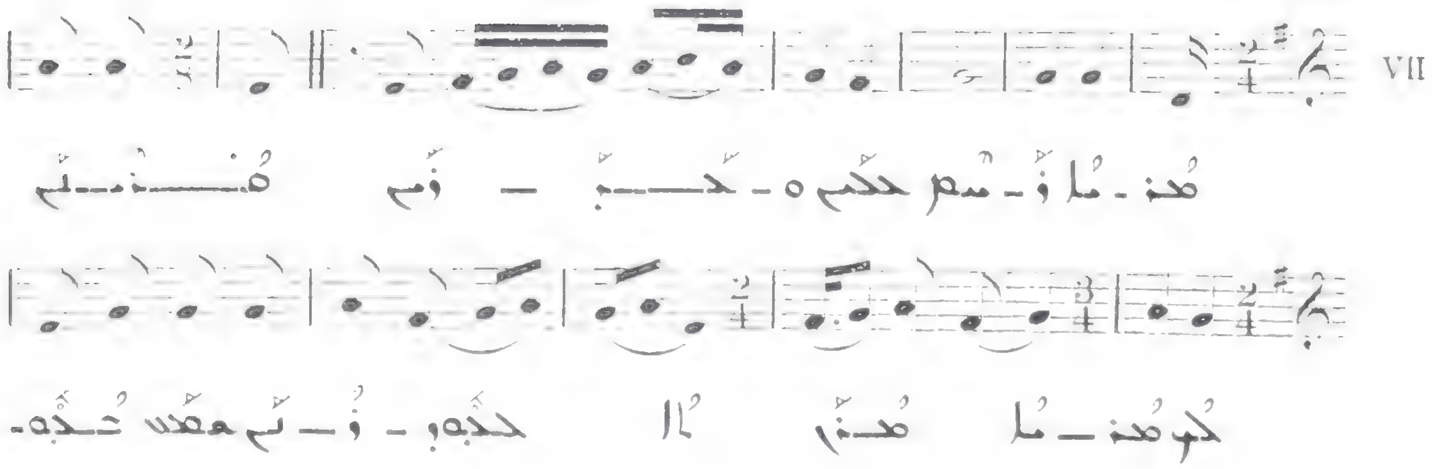
Andante

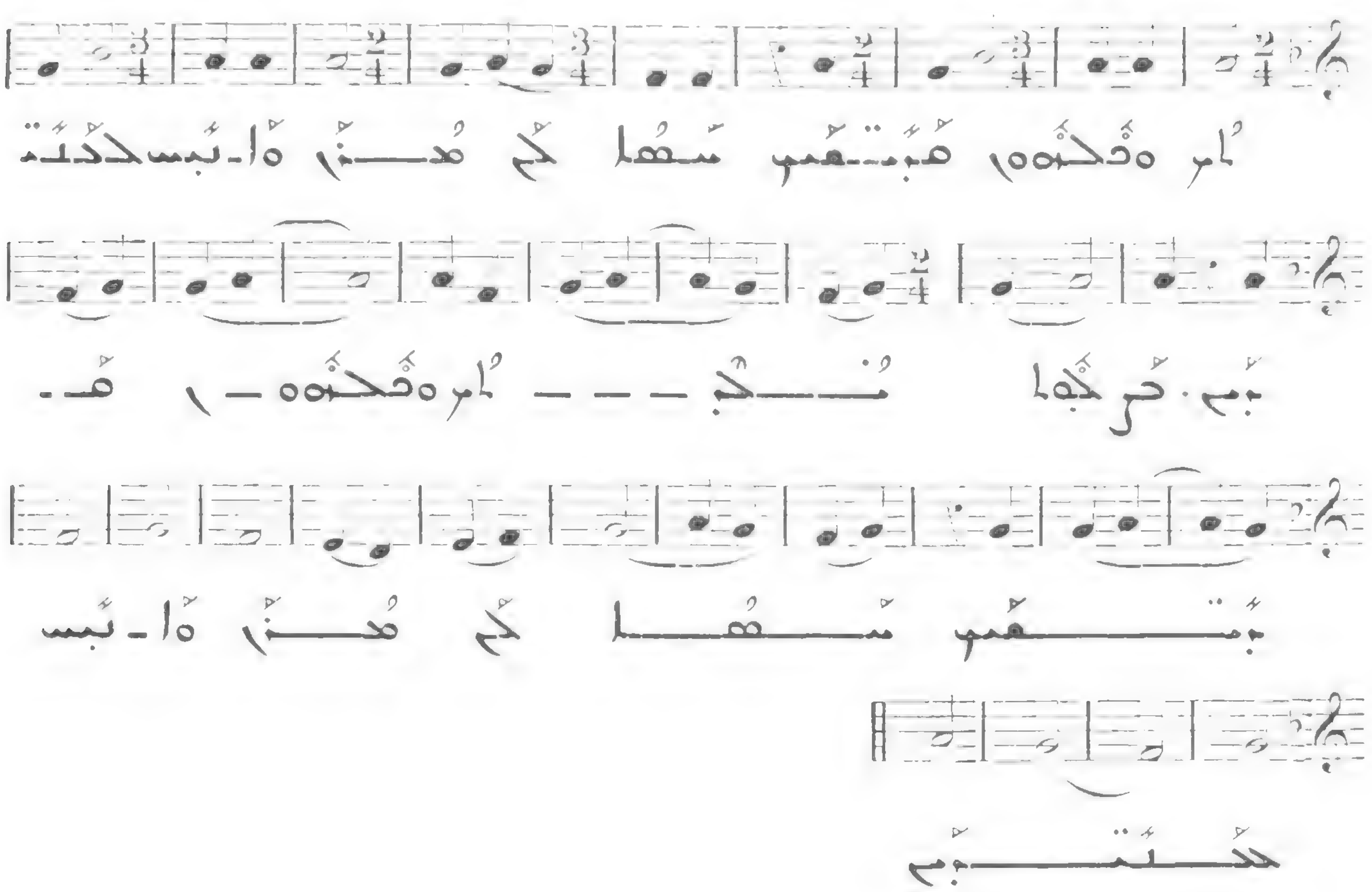
VII





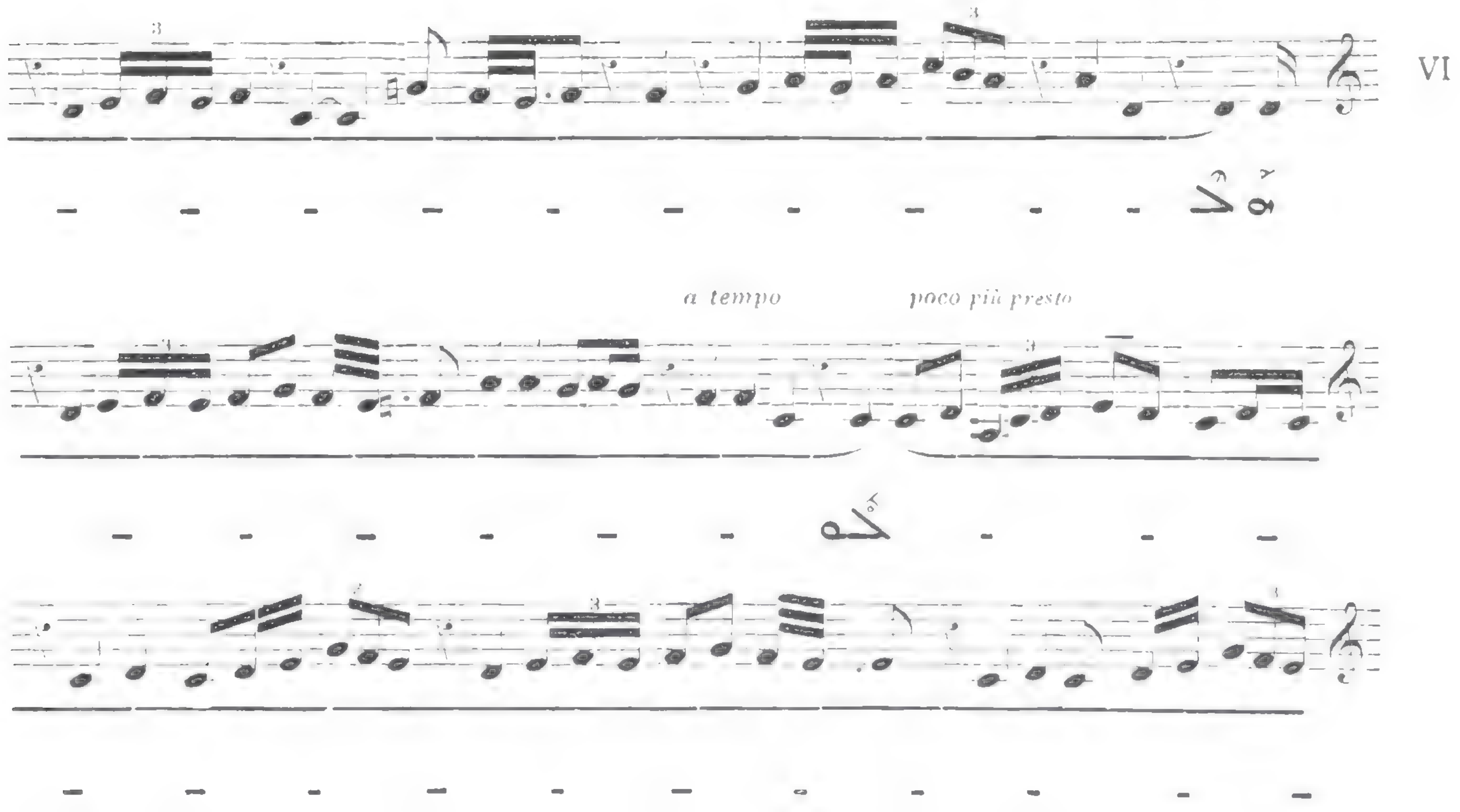
26 ܠܥܕܬܐ ܡܩܕܫܬܐ ܕܡܪܝ ܡܠܟܘܬ

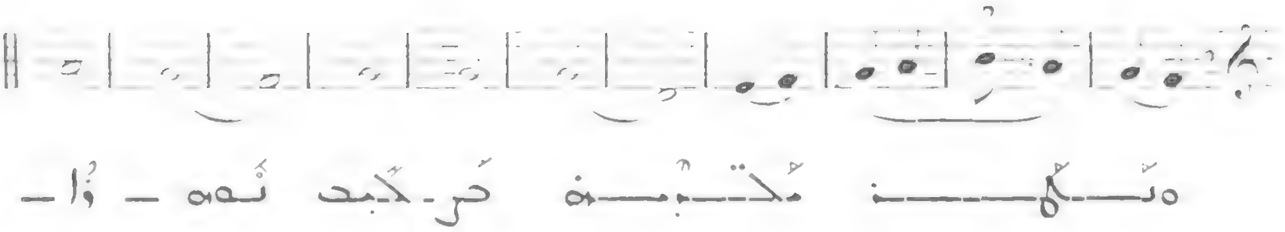




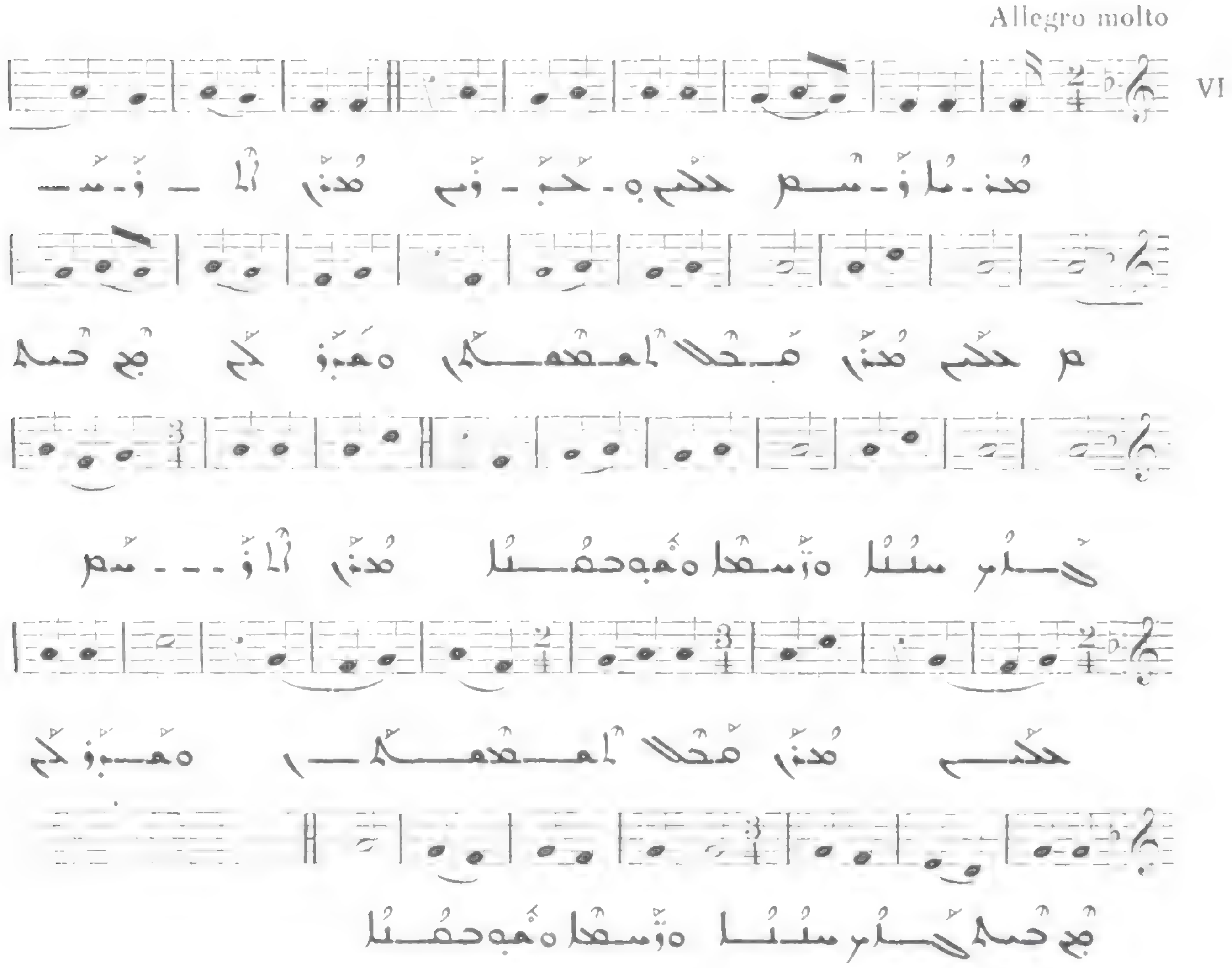
25

(*un poco ad lib.*) Andante molto

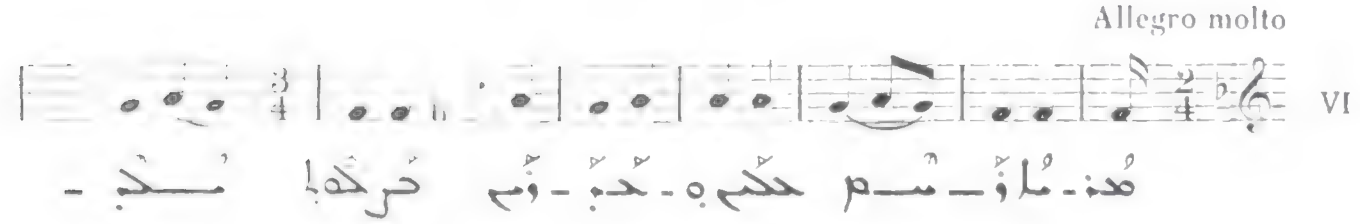




23



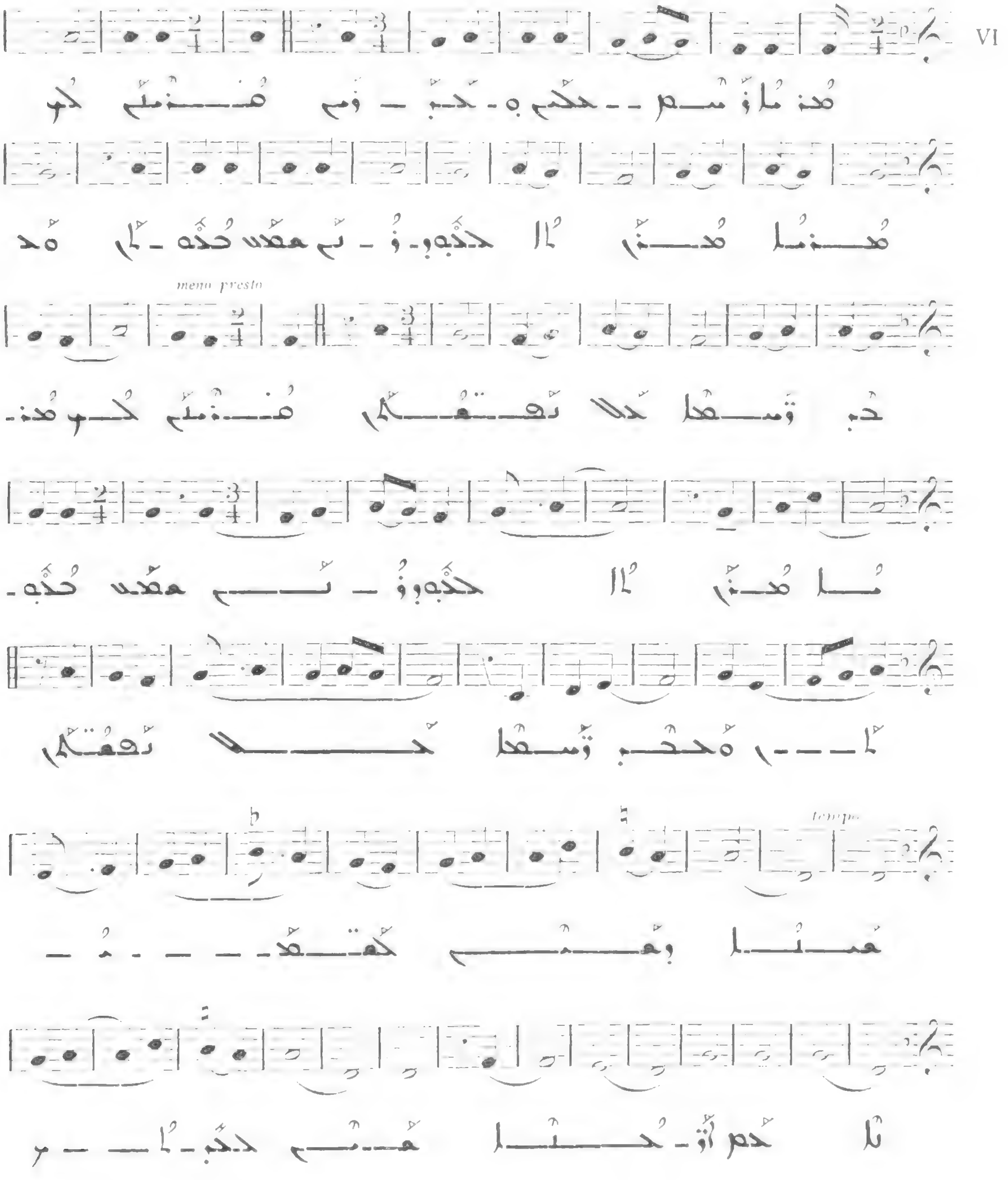
24



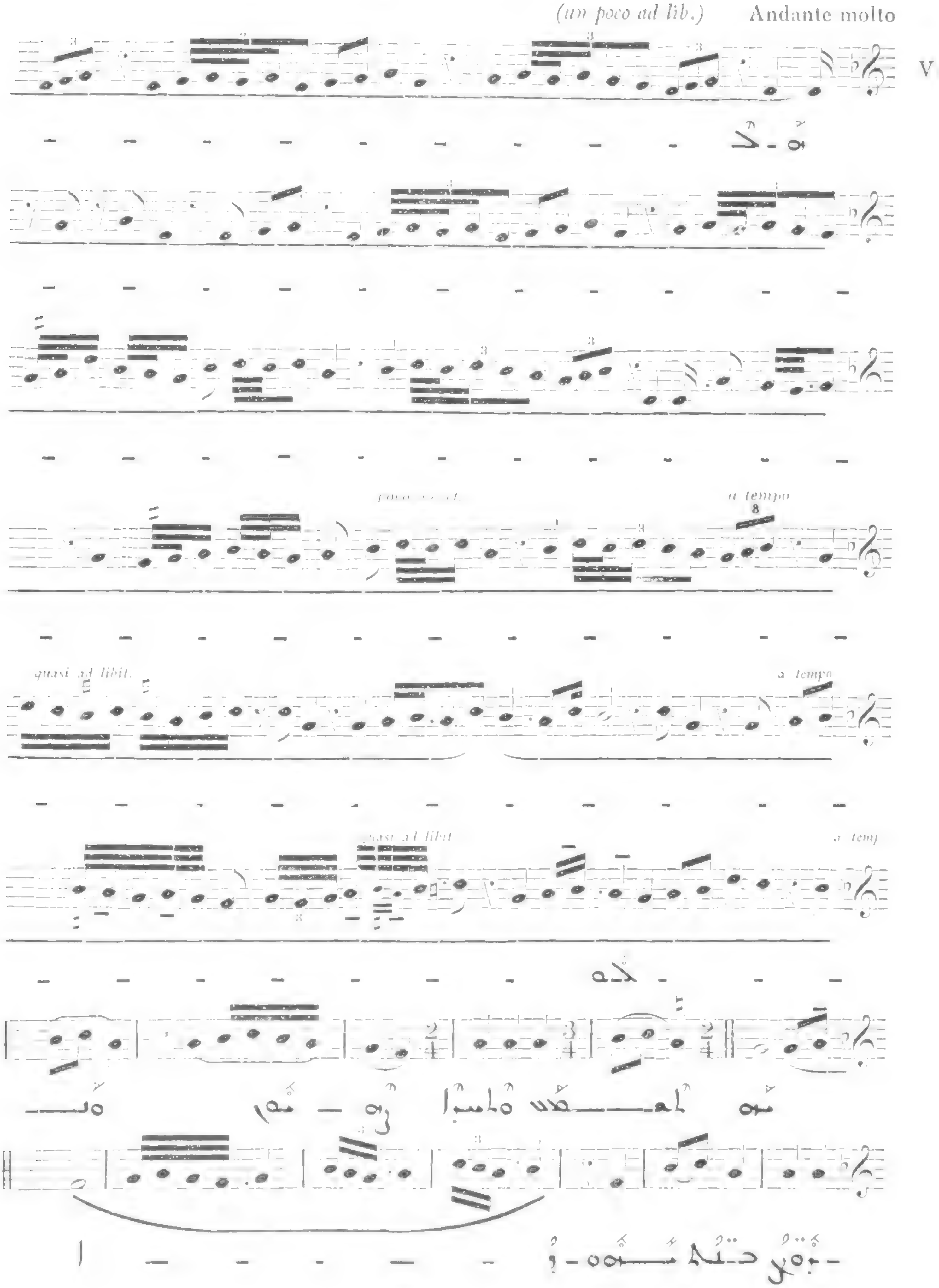
ܒܥܘܬܐ ܡܫܠܫܠܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ

22

Allegro molto

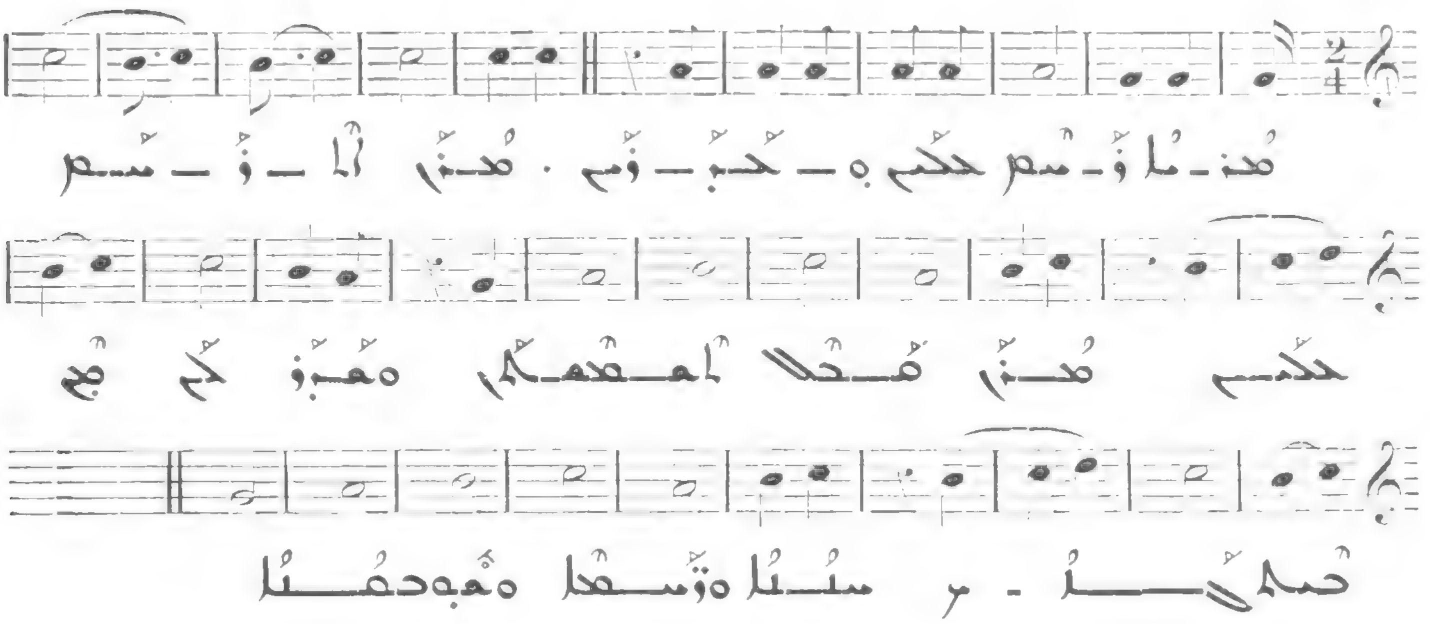


21


(un poco ad lib.)
Andante molto
V
poco rit.
a tempo
quasi ad libit.
a tempo
quasi ad libit.
a temp

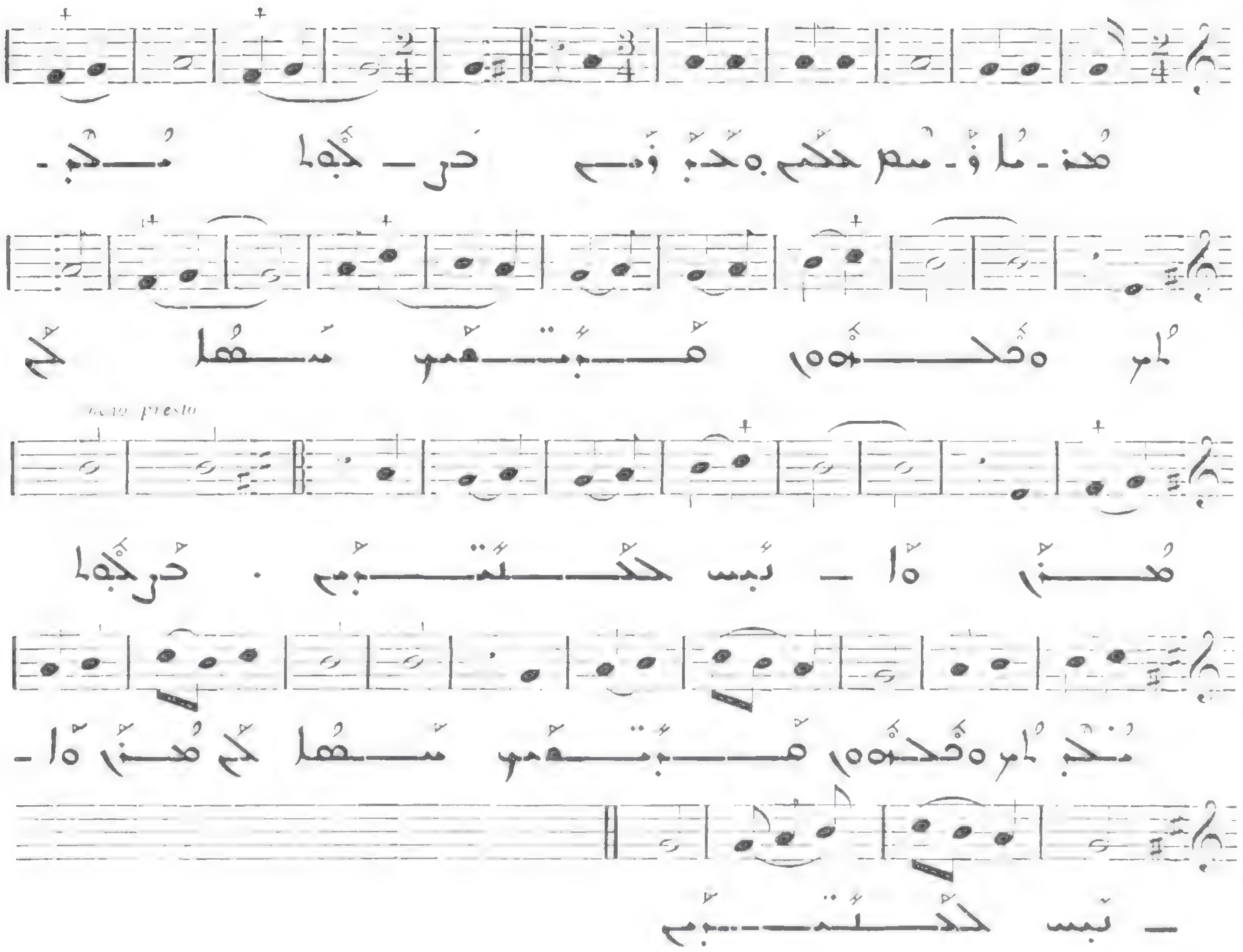
19 ܥܘܢܝܬܐ ܩܝܡܝܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ

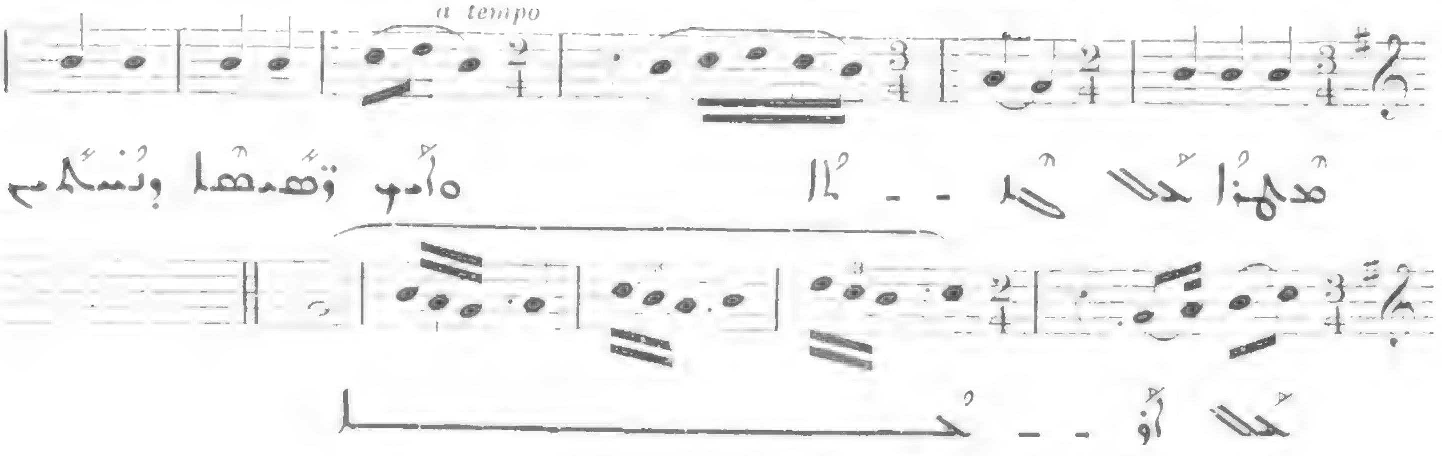
Allegro



20 ܥܘܢܝܬܐ ܩܝܡܝܬܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ

Allegro

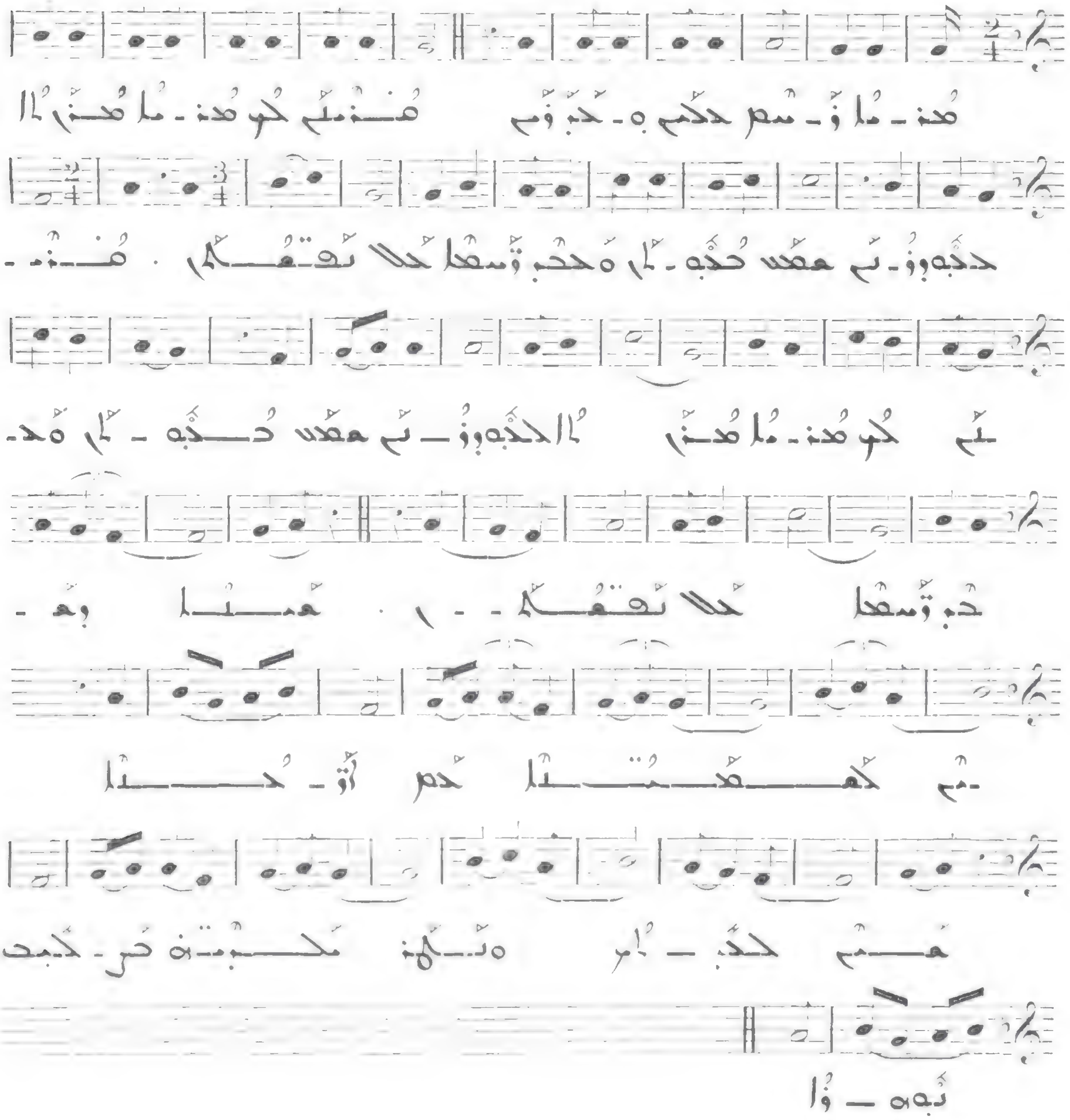




18

Andantino

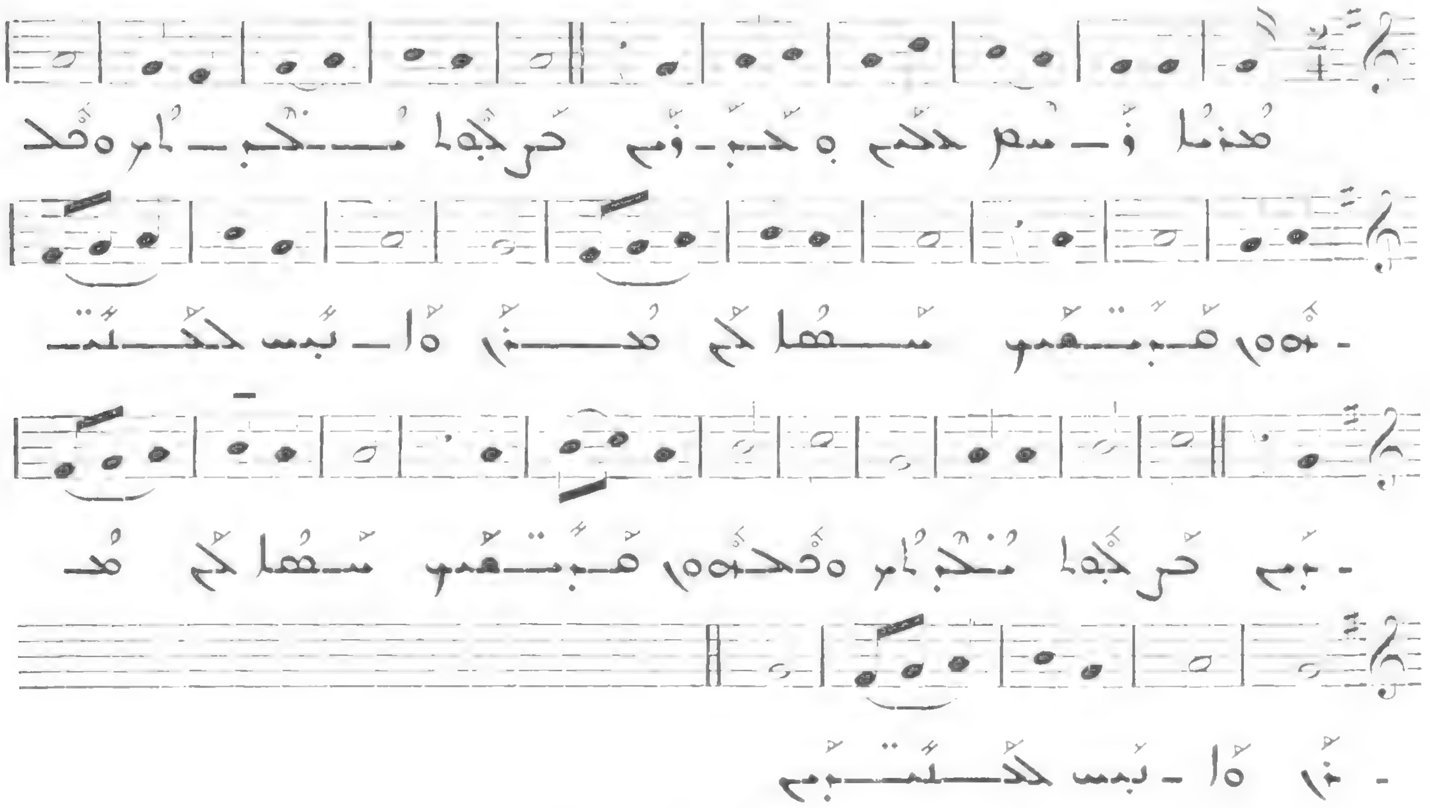
V



ܒܥܘܬܐ ܕܫܚܝܡܐ ܕܡܪܝ ܒܠܝ 16

Allegro moderato

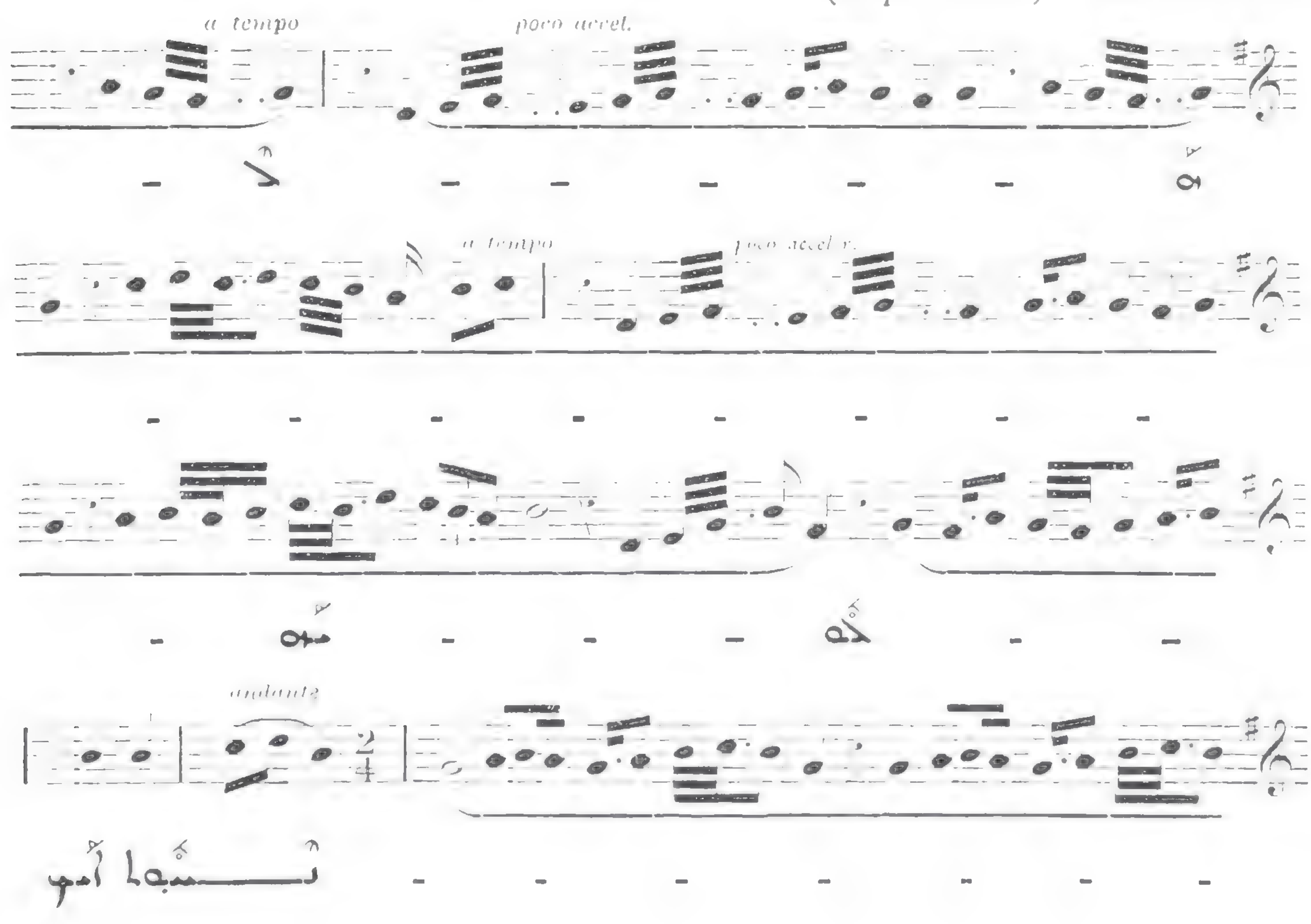
IV

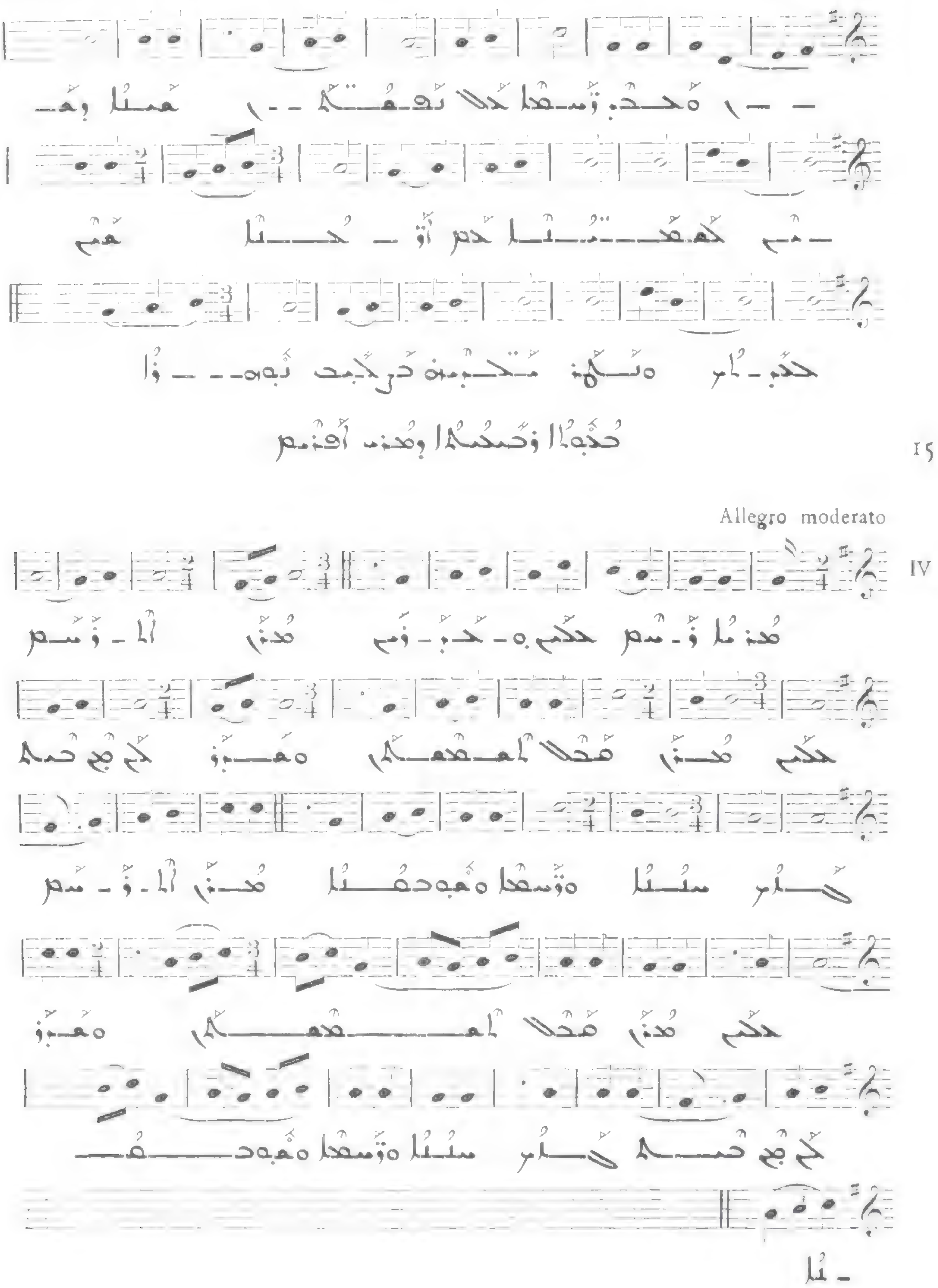


ܗܘܠܠܐ ܕܫܚܝܡܐ 17

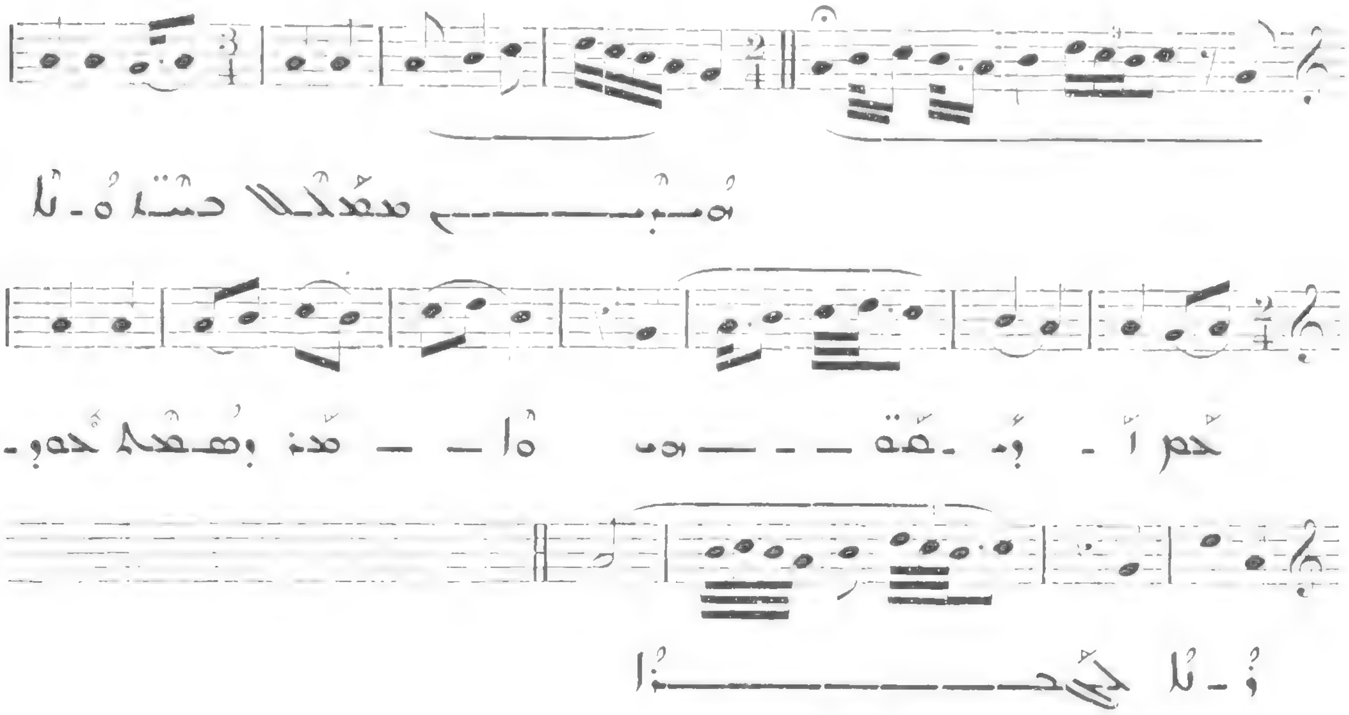
(*un poco ad lib.*) Andante molto

IV




Allegro moderato
IV

Andante

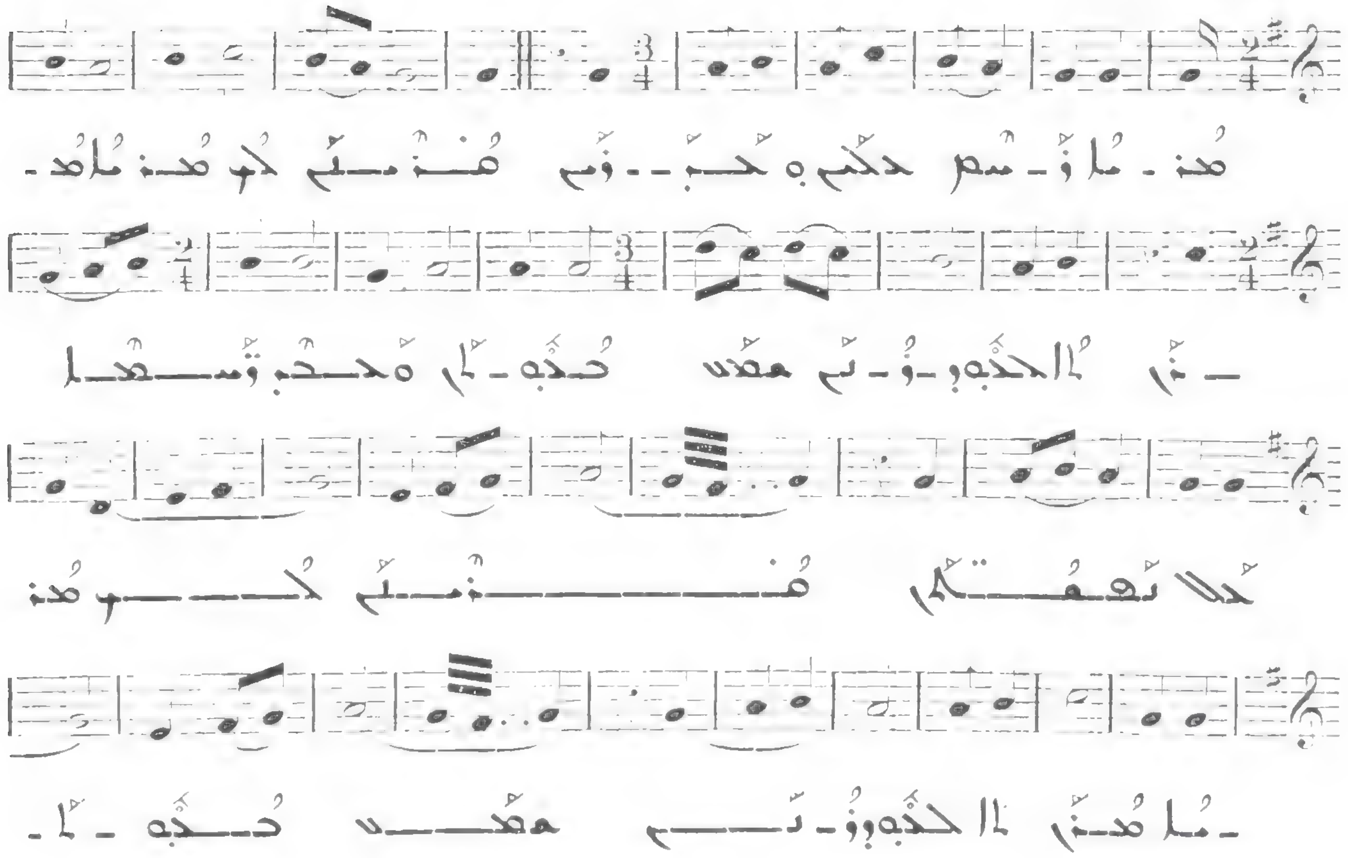


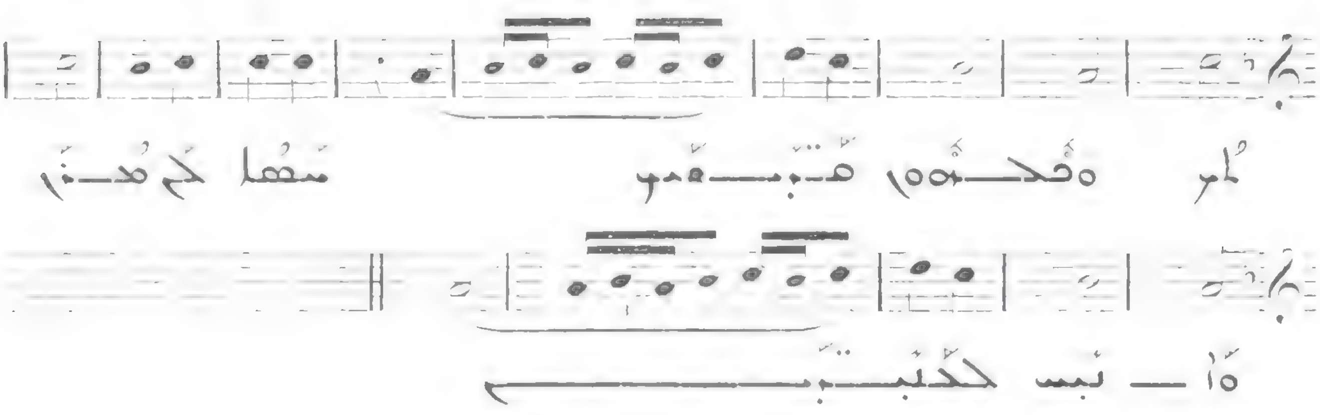
ܒܥܘܬܐ ܕܒܝܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ

14

Allegro moderato

IV



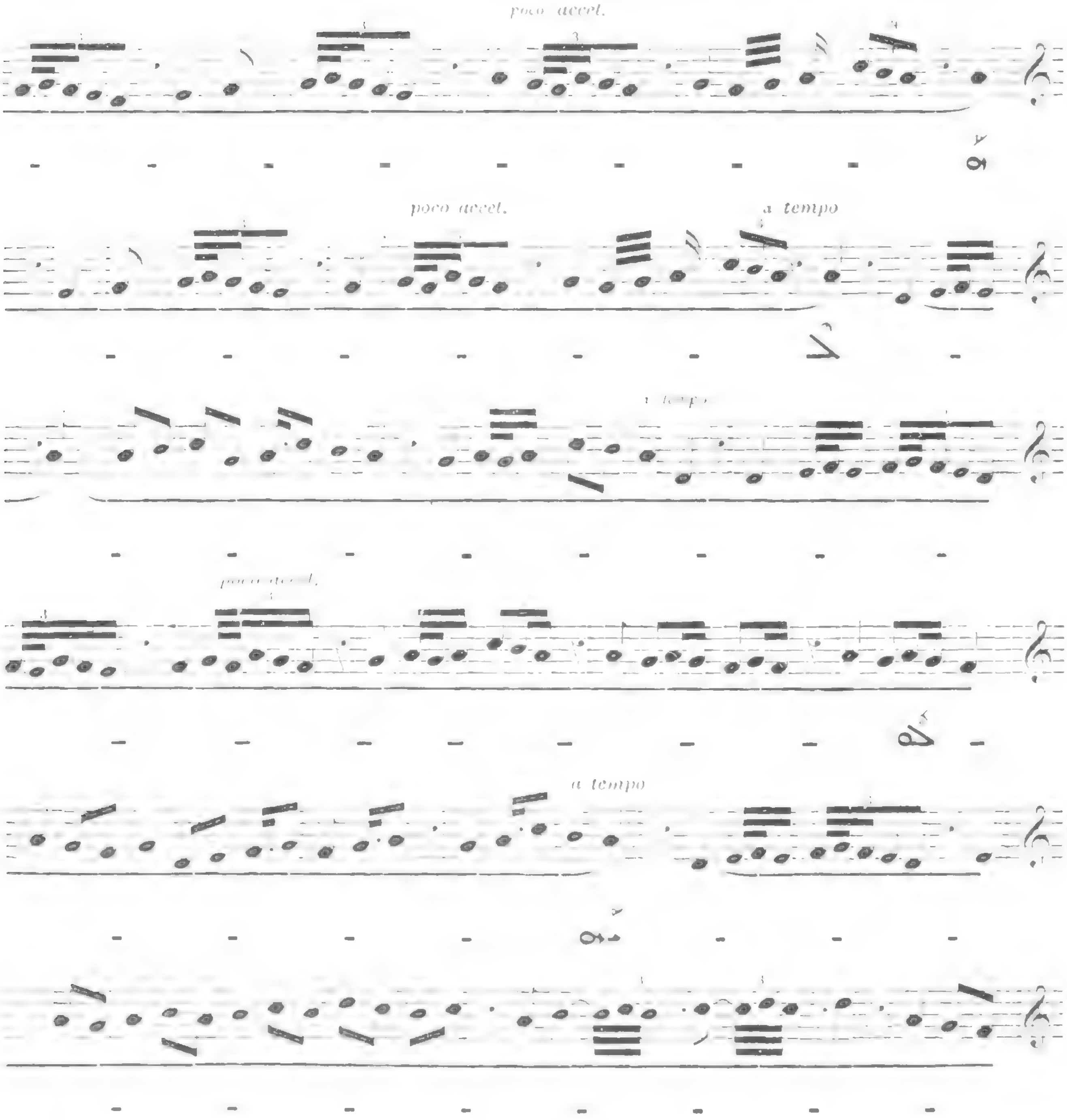


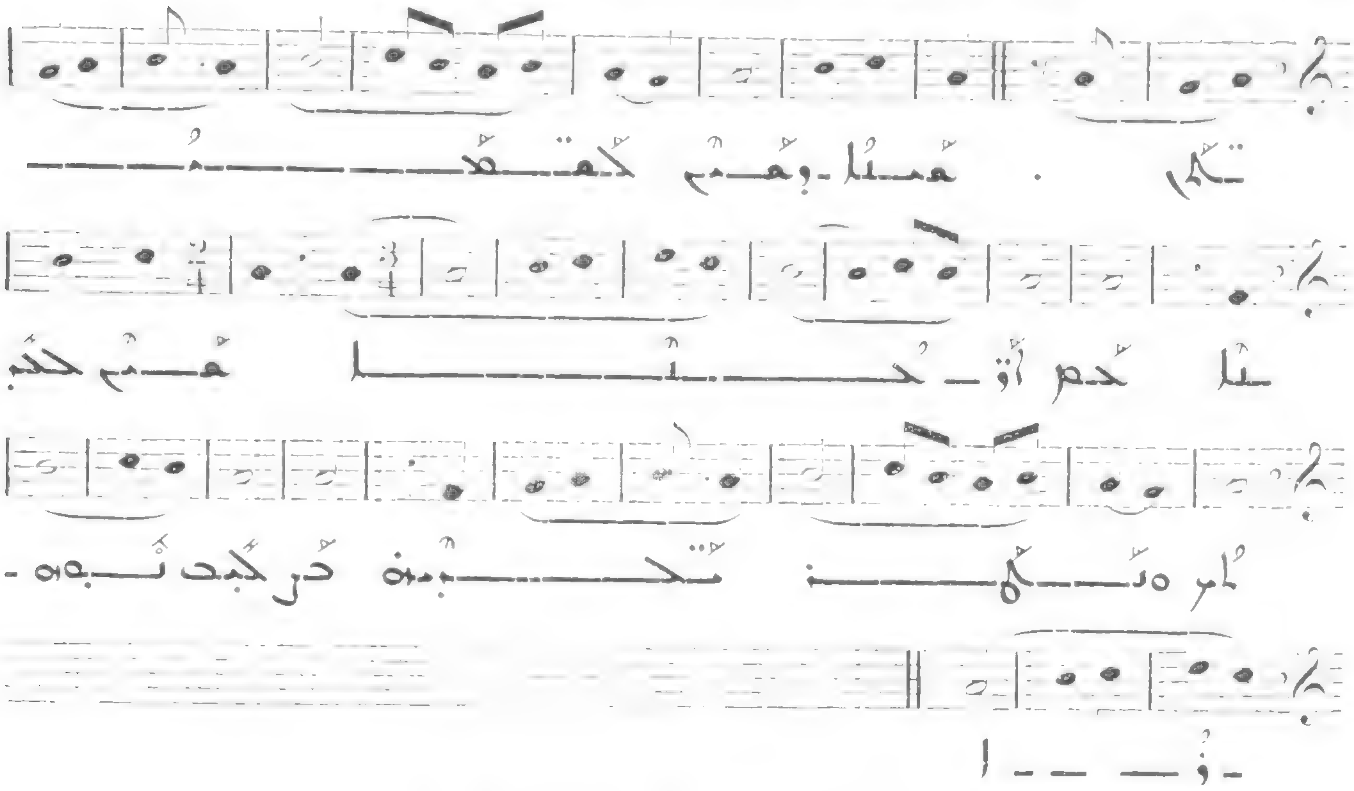
ܩܘܠܐ ܠܐܒܗ̈ܬܐ

13

(un poco ad lib·) Andanto molto

III

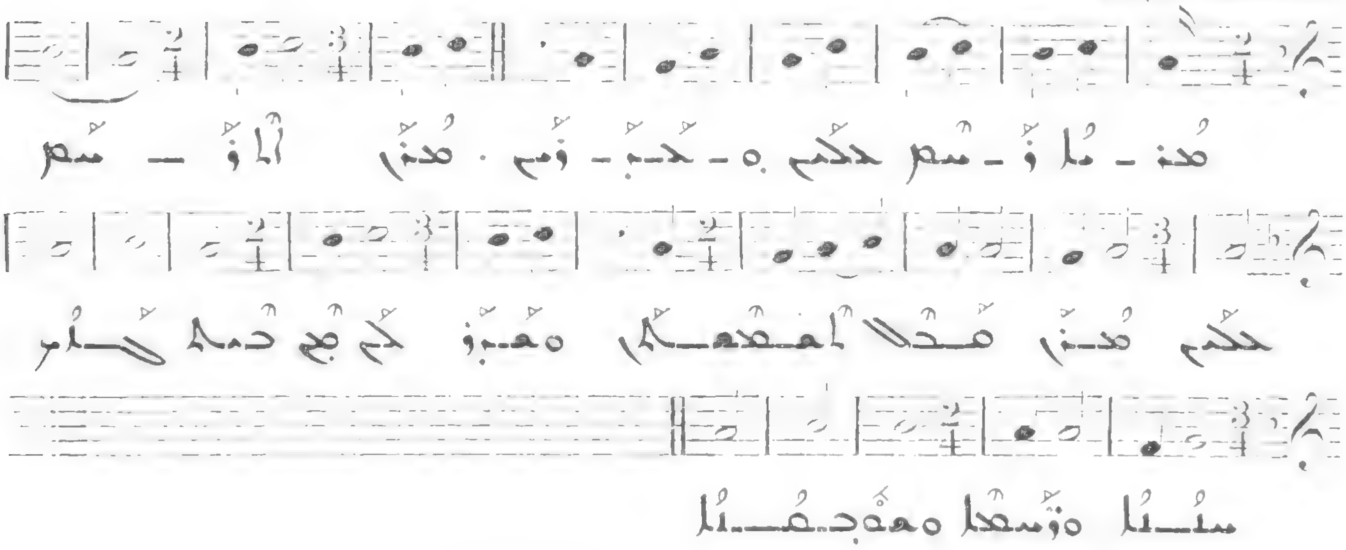




11

Allegro moderato

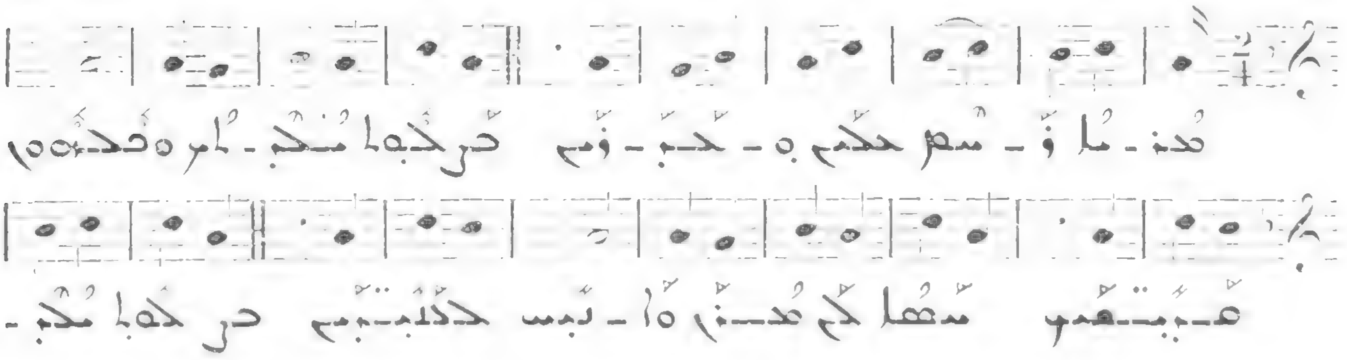
III

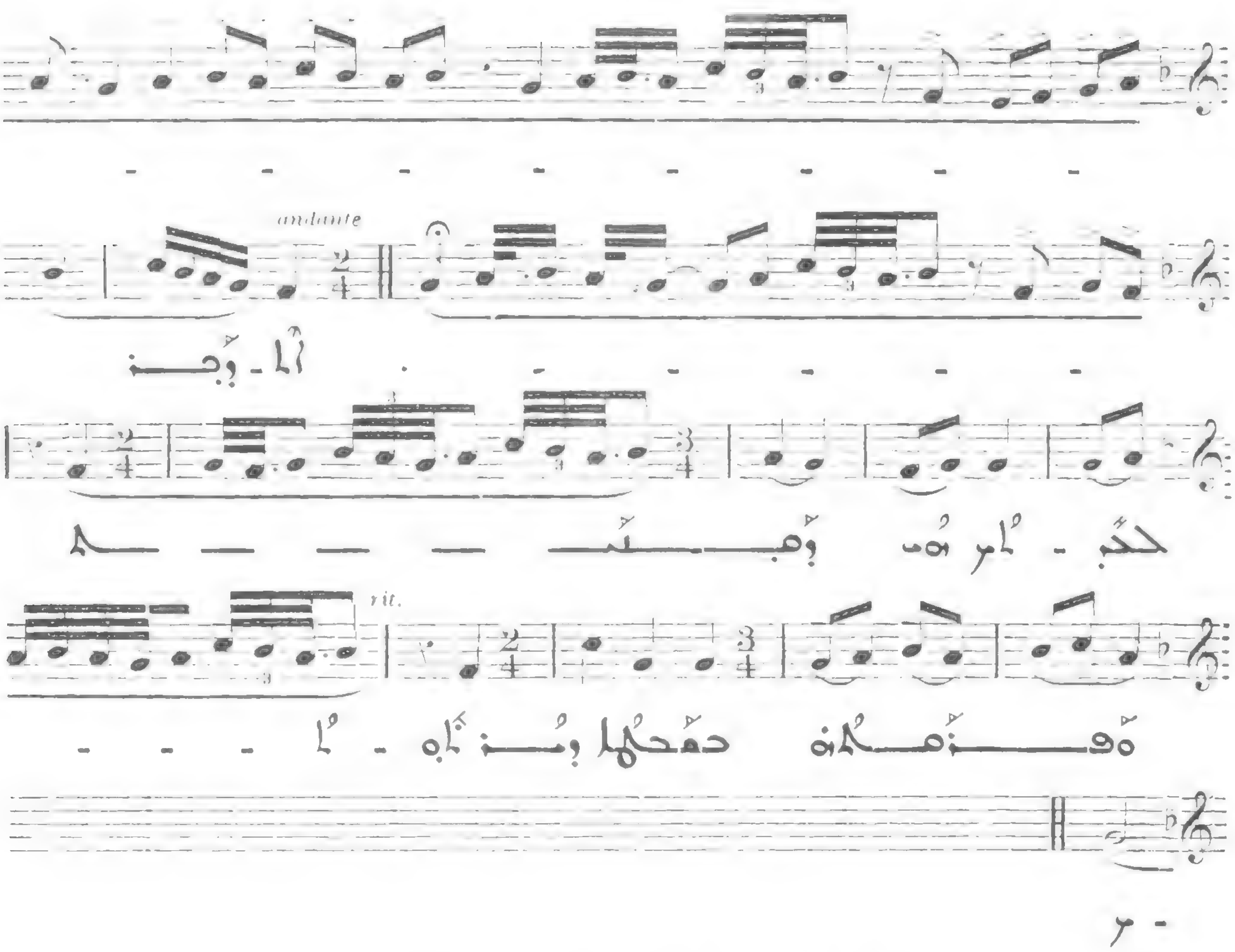


12

Allegro moderato

III

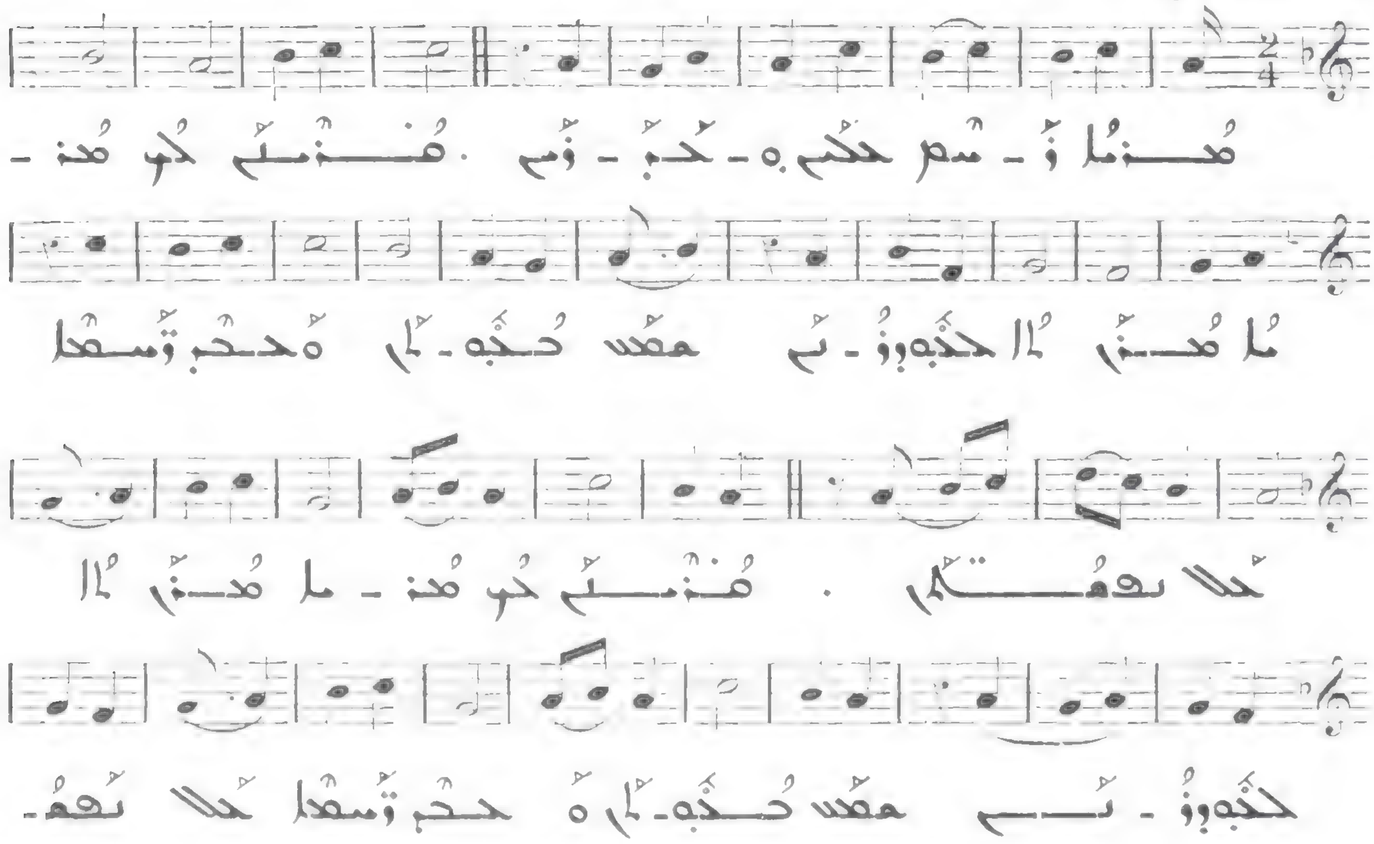


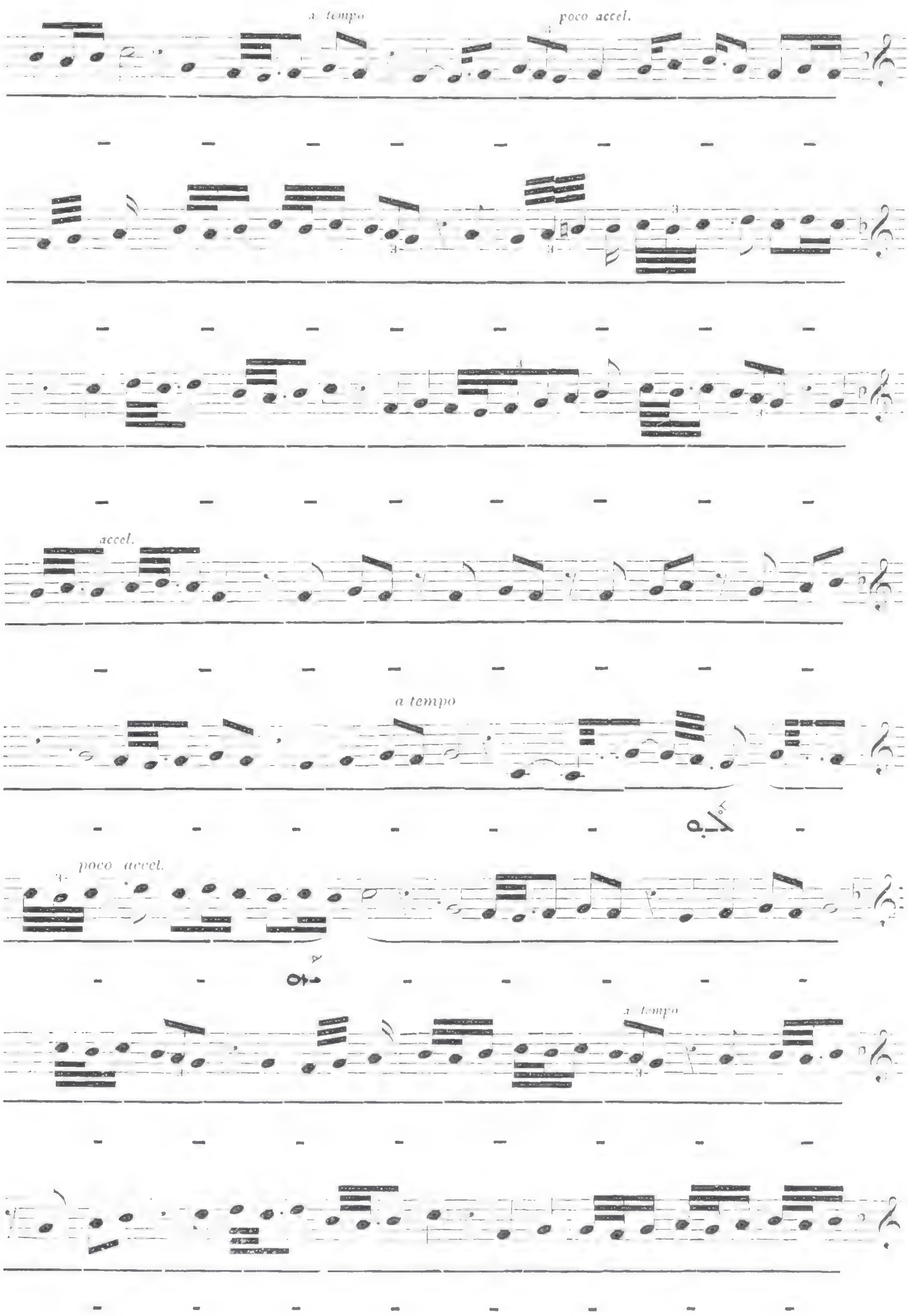


ܩܘܠܐ ܐܠܗܝܐ ܕܡܪܝ ܡܪܩܘܣ 10

Allegro moderato

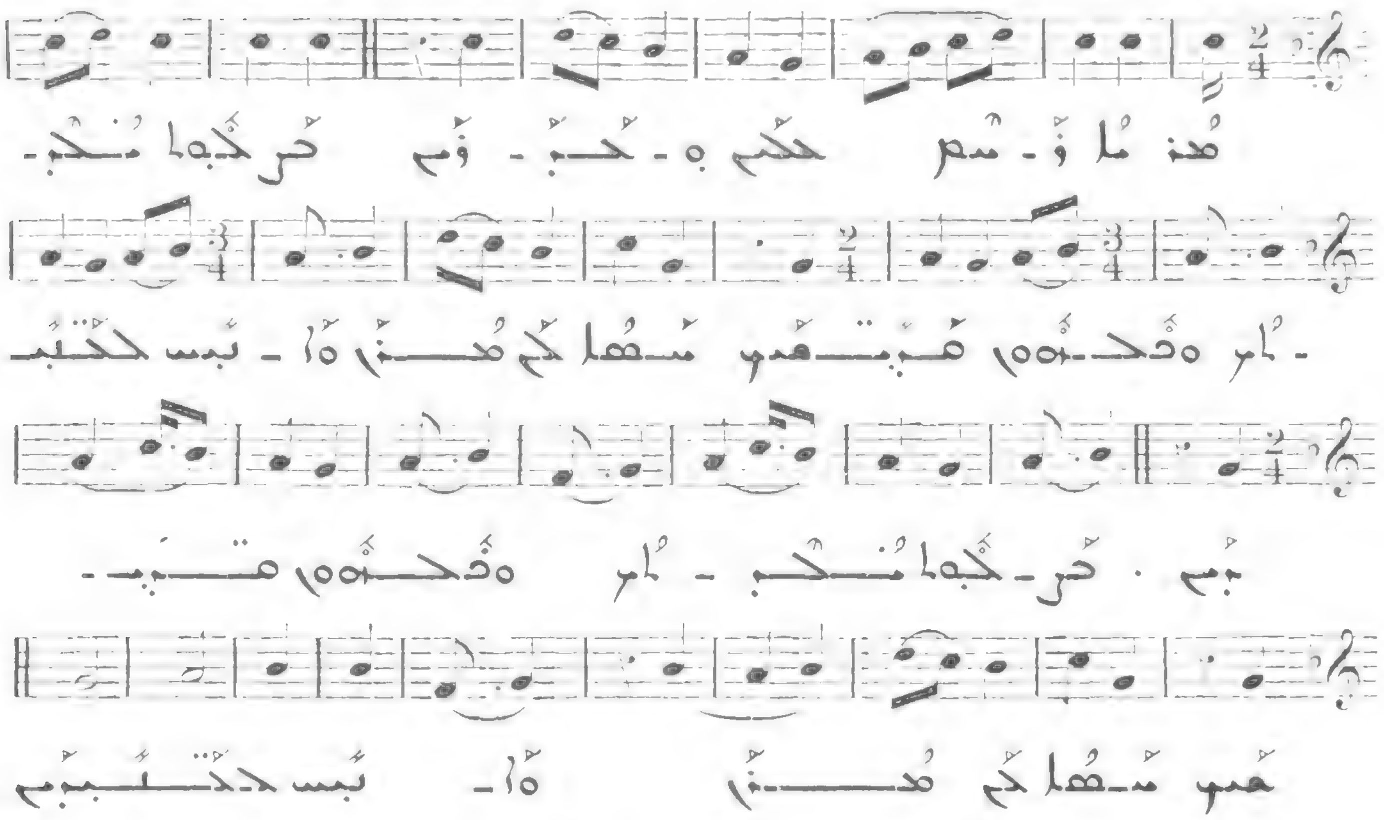
III




a tempo
poco accel.
accel.
a tempo
poco accel.
a tempo

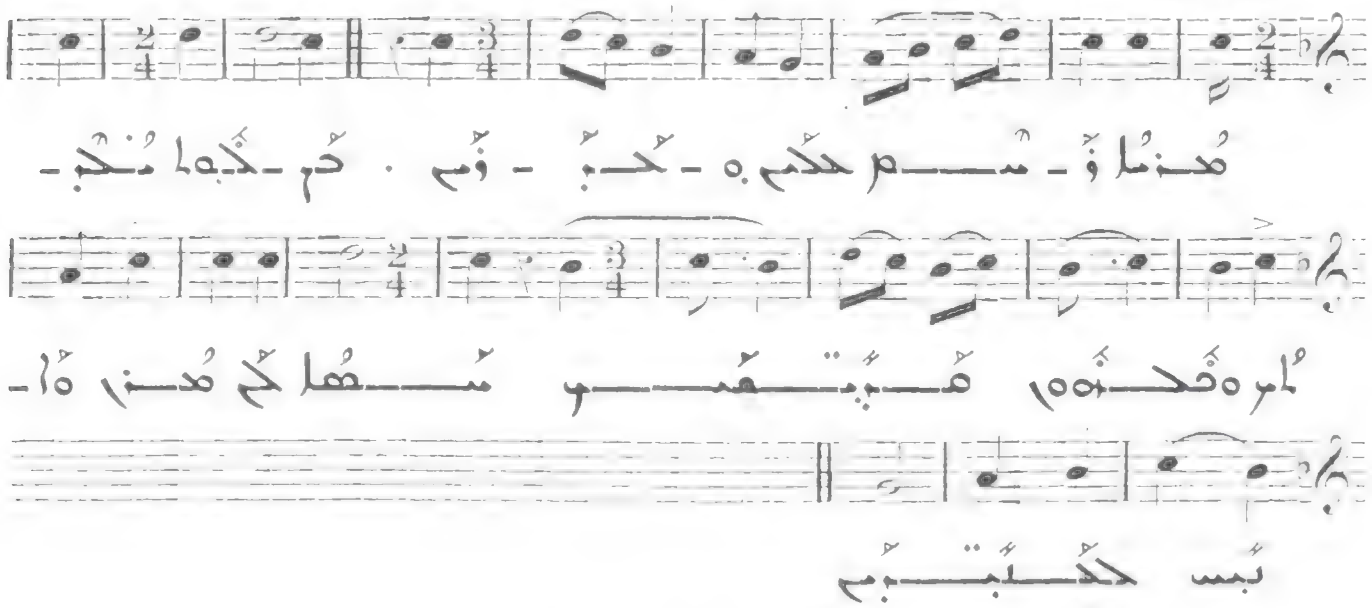
7

Allegro moderato



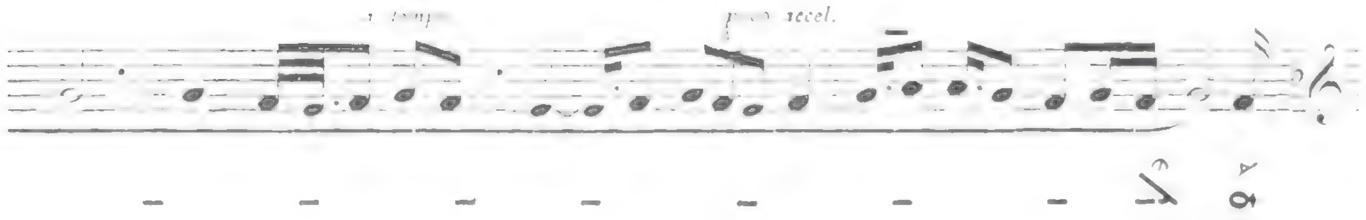
8

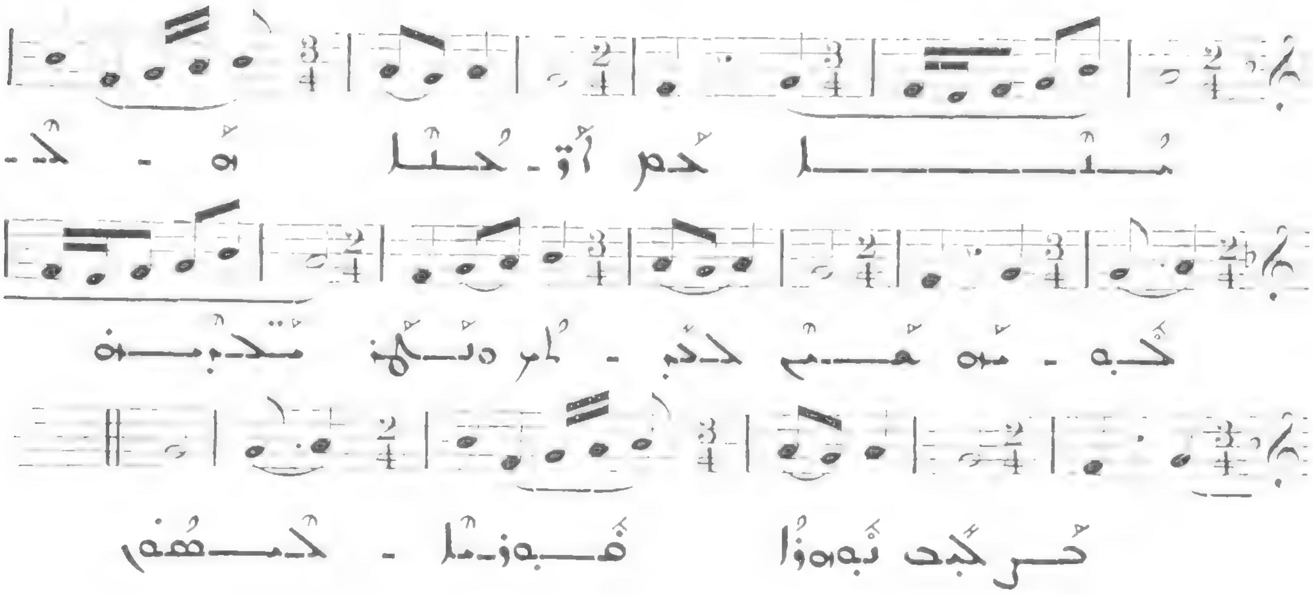
Allegro moderato



9

(un poco ad lib.) Andante molto

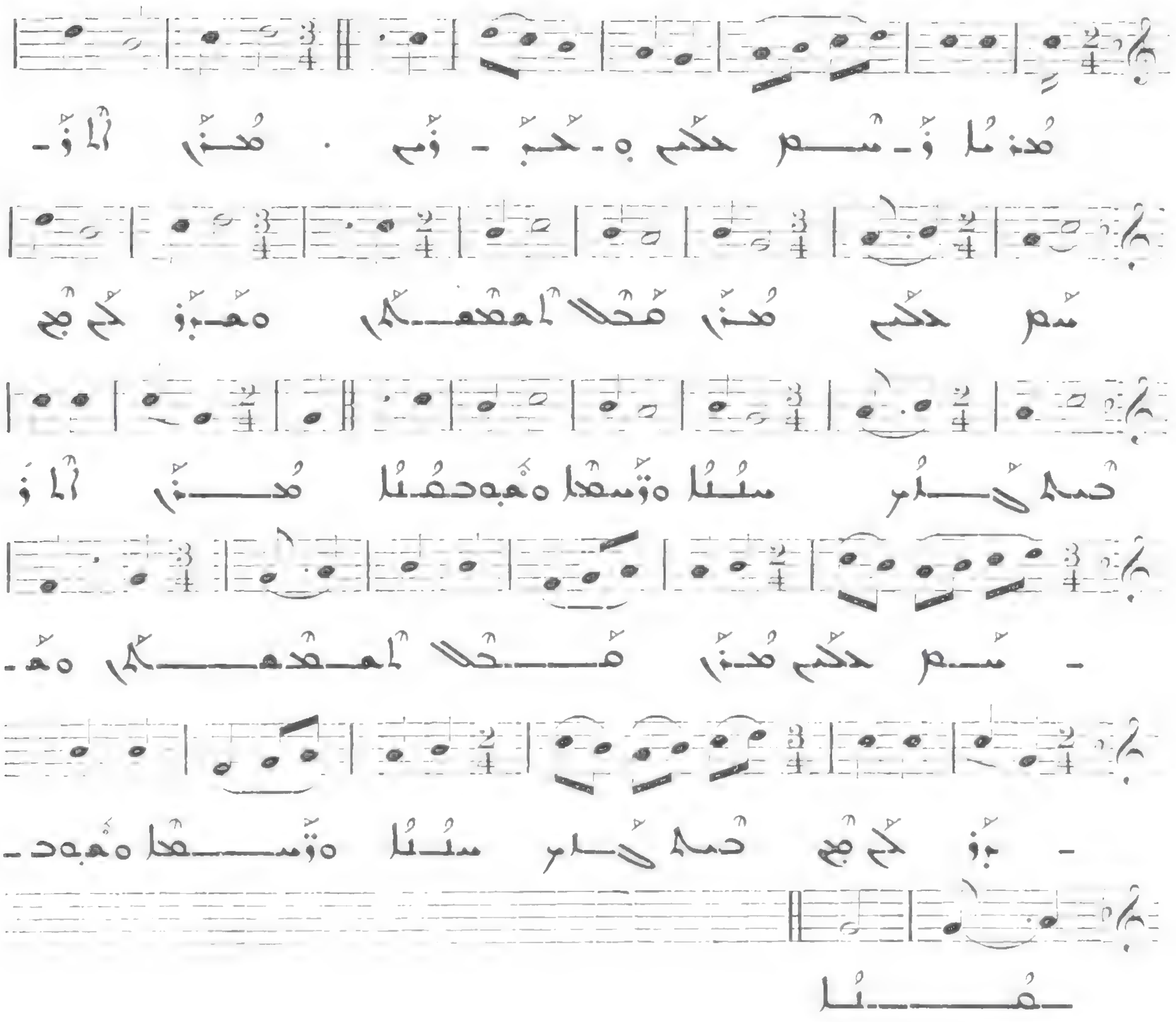


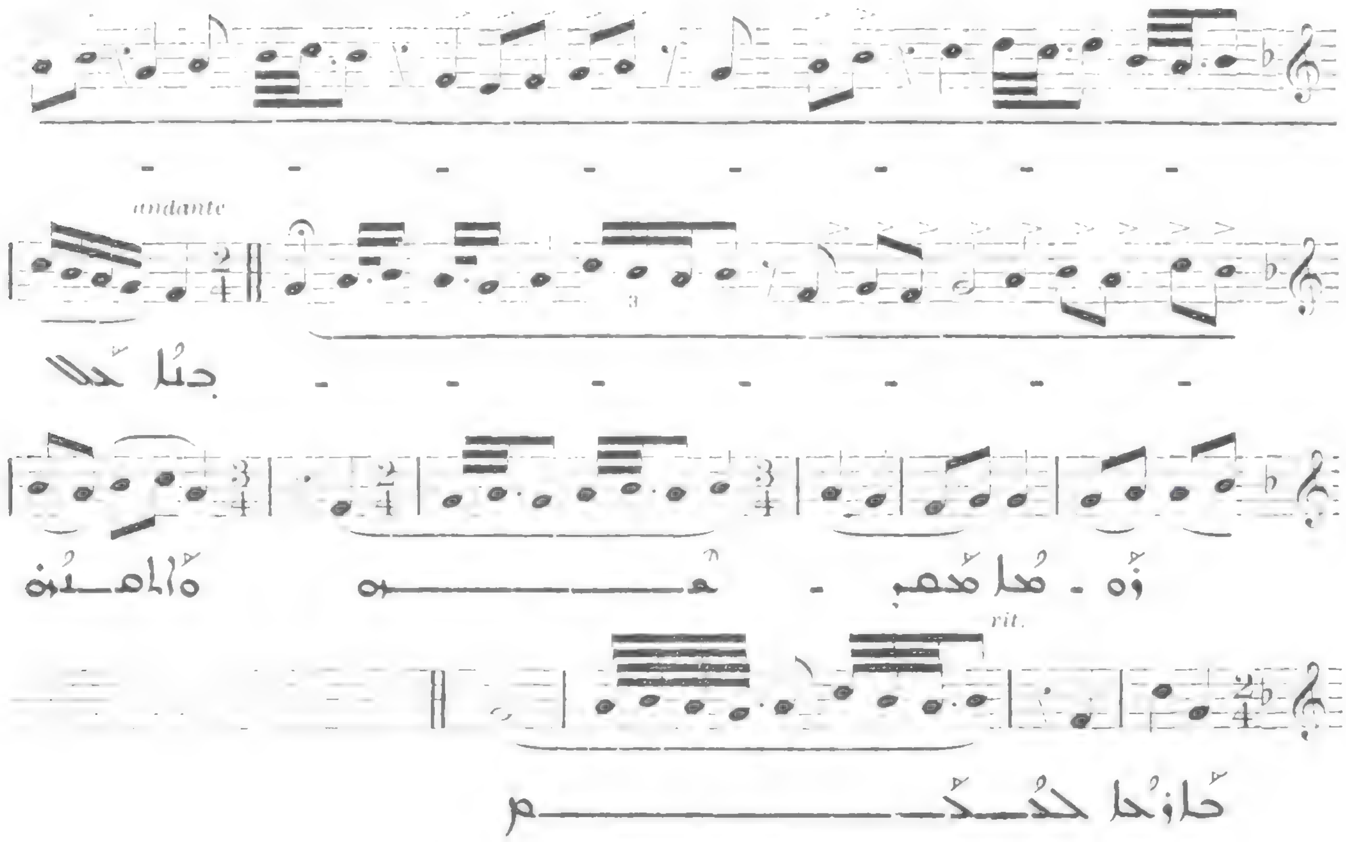


ܥܘܢܝܬܐ ܕܐܪܡܠܘܬܐ ܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ 6

Allegro moderato

II

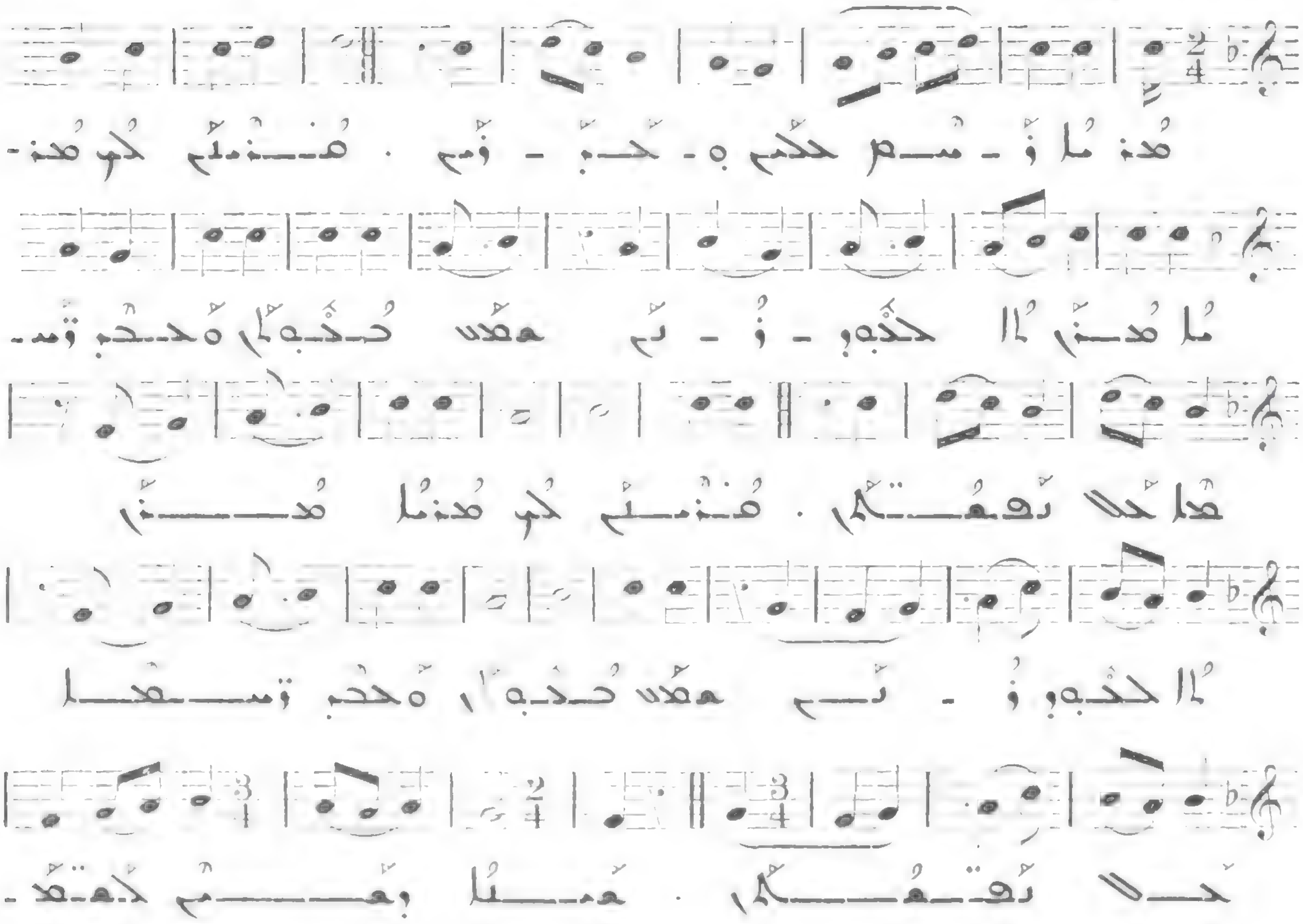


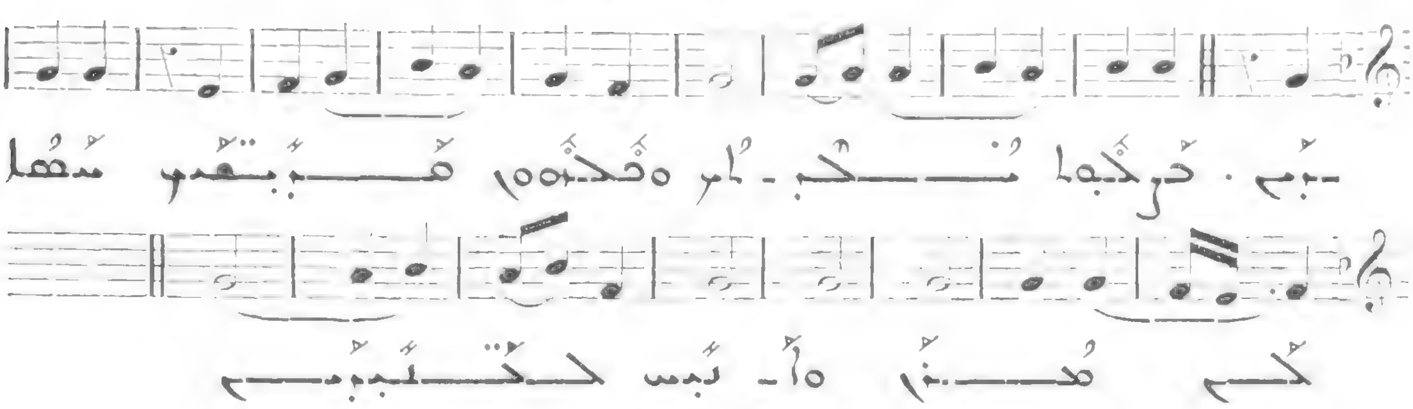


5

Allegro moderato

II



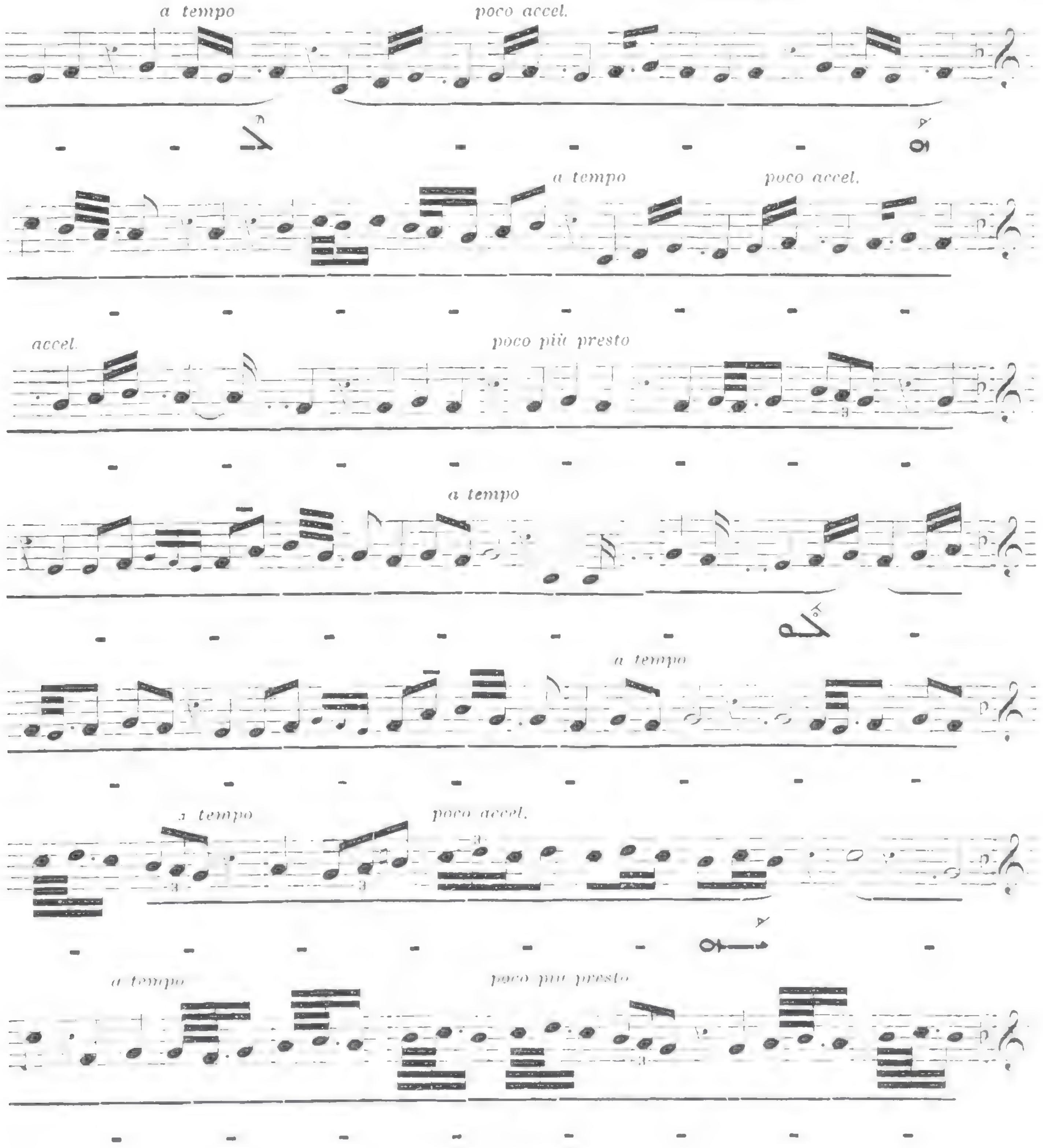


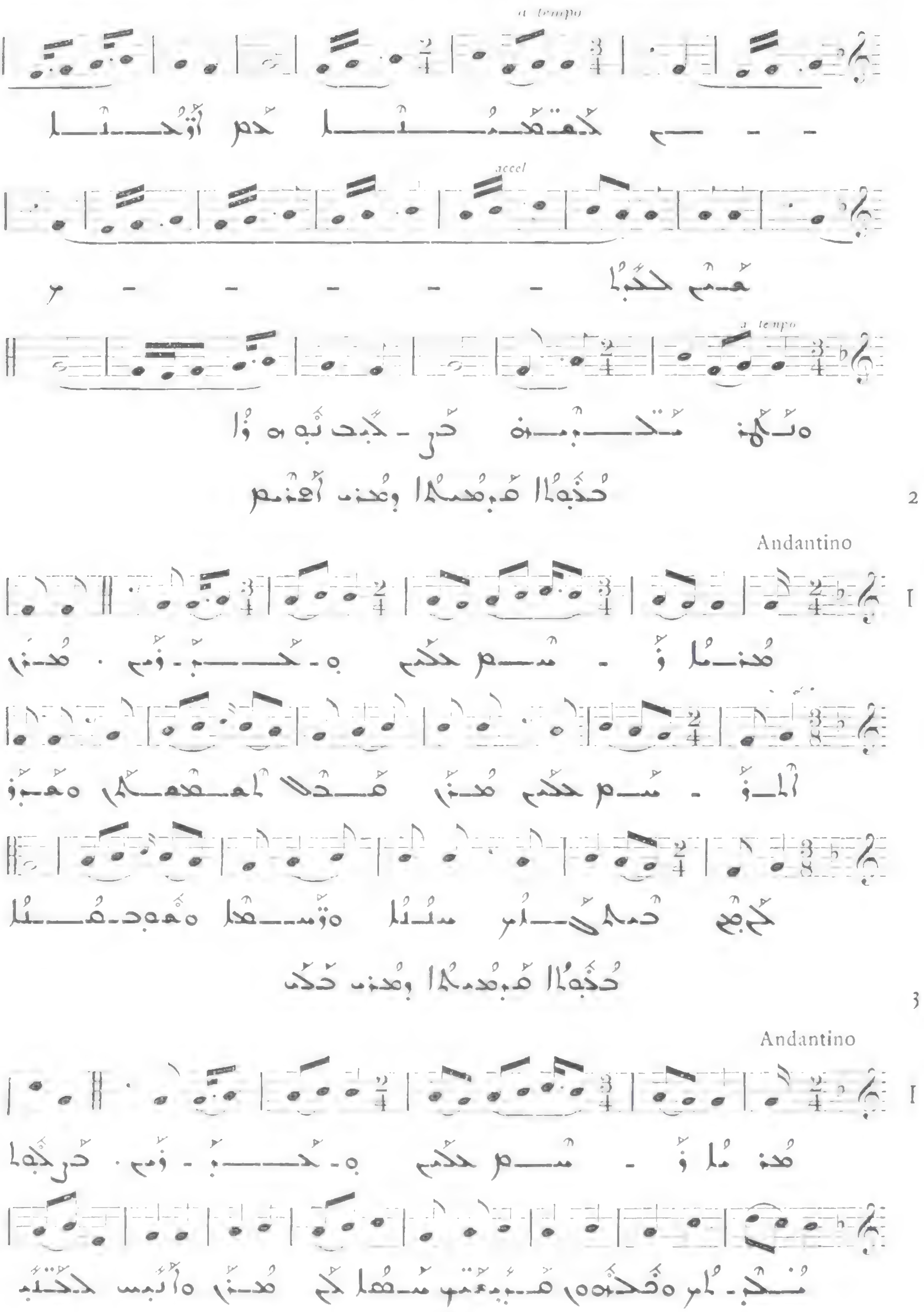
ܦܘܫܠܐ ܩܕܡܝܐ

4

(*un poco ad lib.*) Andante molto

II




a tempo
accel
a tempo
2
Andantino
I
3
Andantino
I

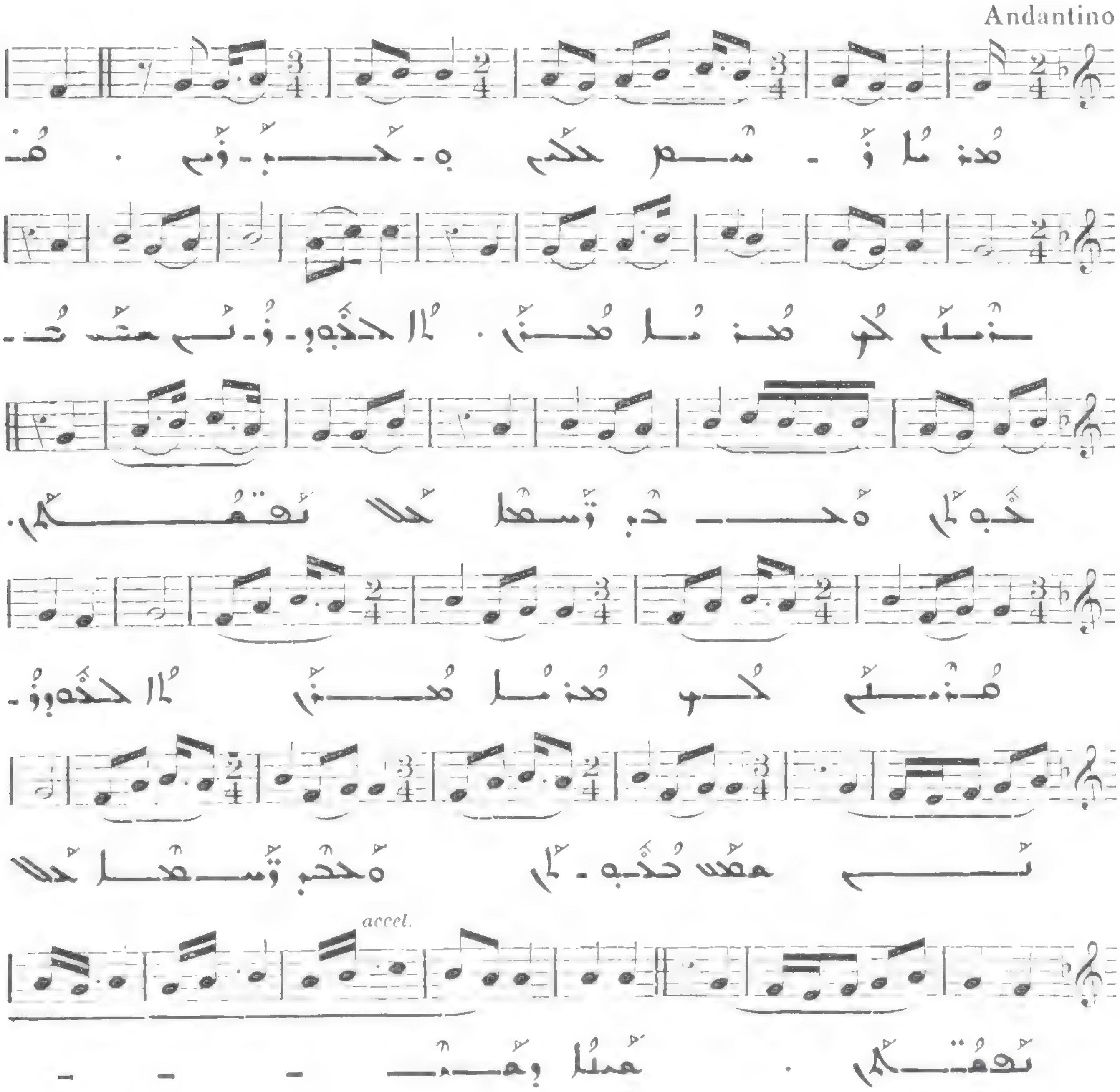
I

ܒܥܘܬܐ

ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ ܘܕܡܪܝ ܐܦܪܝܡ ܘܕܡܪܝ ܒܠܝ
ܘܗܘ̇ ܟܠܗܝܢ ܒܥܘܬܐ

PREMIÈRE CATÉGORIE D'HYMNES : LES "BO'WOTHO,,

ܒܥܘܬܐ ܩܕܡܝܬܐ ܕܡܪܝ ܝܥܩܘܒ



The classic exploration of Syriac liturgical melodies, the work of Dom Jeannin has no rivals. Beginning with a discussion of the nature of Beth Gazo, the treasury of chants, this work provides a careful introduction to the various types of liturgical music found in the church. Homilies in strophic form, the popular poetry of the fifth-century *qole*, St. Ephrem's *mudrosho*, antiphonal psalms, anthems (*mawrbe*), the Greek Canon, melismatic hymns or litanies, and melodies from Mosul are all part of the service music and hymnody discussed in the introduction and presented with their melodies in Syriac. This scarce source contains a wealth of information on Syriac liturgical practice and its accompanying music.

Jules Cécilien Jeannin was a priest of the Benedictine order. Noted as a musician as well as a musicologist, he was an authority on Syrian chant. Associated with the abbey of Hautacombe, he made lasting contributions to the study of Gregorian Chant for which he is still cited.

gorgias press
www.gorgiaspress.com

ISBN 978-1-60724-330-4
90000
9 781607 243304